MILKA TRNINA

Mato Grković

16090

5-121-6

45

MATO GRKOVIĆ:

MILKA TRNINA

Ne može biti dvojbe da je među mnogim velikim i zaslužnim ličnostima ne samo hrvatske nego i jugoslavenske operne umjetnosti untrag stotinu godina Milka Trnina prva i najveća.

Iz naše sredine proizašao je već prije nje niz opernih umjetnica koje su se proslavile u cijeloj Evropi a neke i u Americi, kao Ilma Murska, Anka Horvat, Matilda Malinger, Irma Terputec-Terée i Ema Vizjak, pa Trninina mlađa suvremenica Blaženka Kernic, a u novije vrijeme Vera Schwarz, Zinka Kunc, Sena Jurinac, Ruža Pospiš i druge.

U toj plejadi proslavljenih ličnosti zauzima Trnina sasvim izuzetno mjesto, pa je ne samo zaslužila da bude monografijski obrađena, već je bila i dužnost naše sredine da joj iskaže to priznanje i poštovanje.

Monografiju o Milki Trnini mogao je napisati samo Mato Grković, jedini za to kompetentan iz više razloga. On je posljednjih 15 godina njena života, provedena u Zagrebu, pripadao vrlo uskom krugu njenih prijatelja, i tako je imao prilike da izravno od nje sazna za mnoga velika pa i mala — ali ne manje karakteristična zbivanja u njenu životu kao umjetnice i kao čovjeka, a uz to i njena mišljenja i stavove o kazališnoj umjetnosti, napose opernoj.

Poslije njene smrti (1941) imao je uvid u njenu cjelokupnu ostavštinu — korespondenciju, dnevnike, bilješke — a zatim je puna dva decenija prikupljao građu o njenoj umjetničkoj djelatnosti.

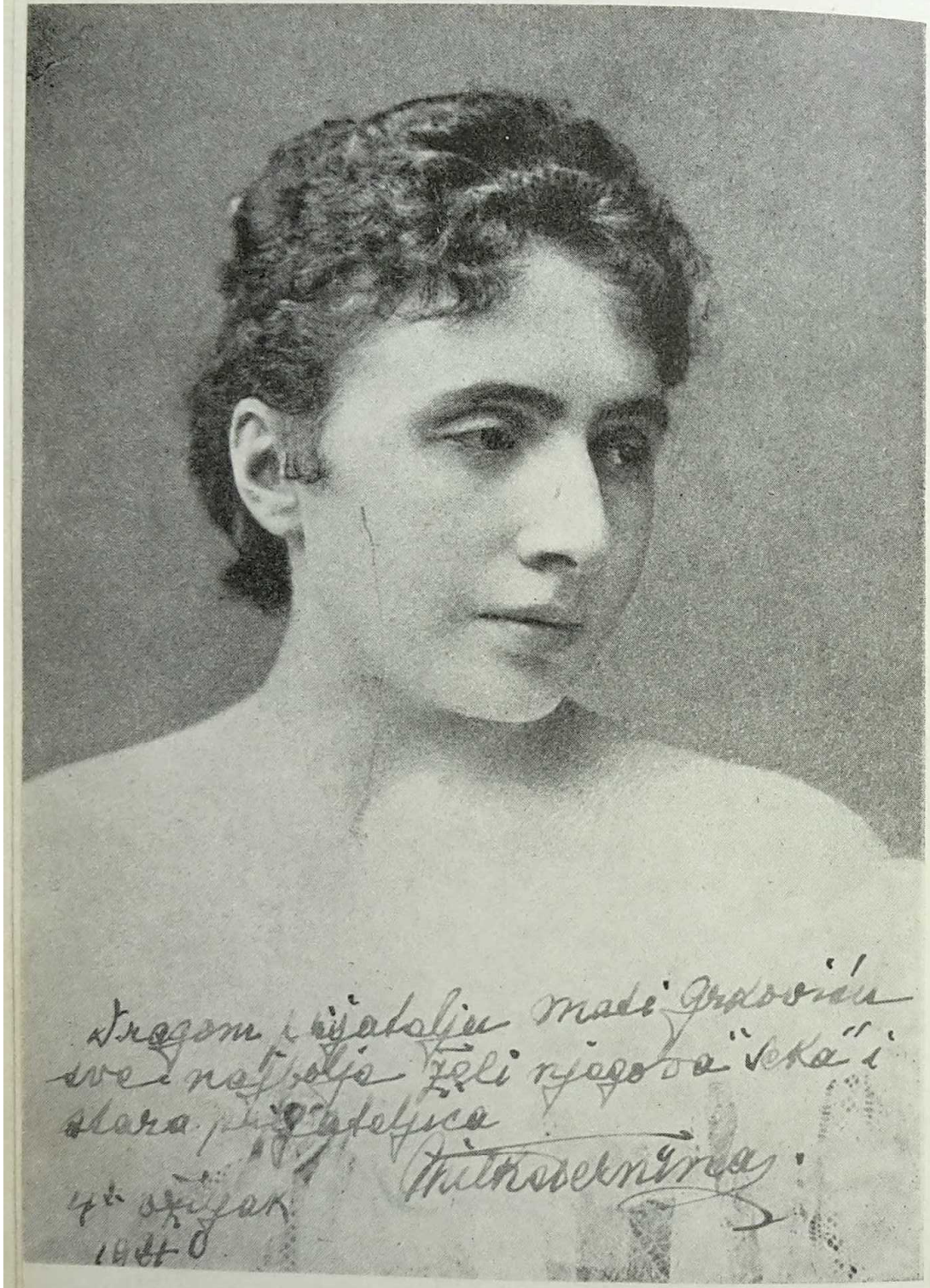
MILKA TRNINA

MATO GRKOVIĆ / MILKA TRNINA

Priredio

SLAVKO BATUŠIĆ

ZNANJE ZAGREB 1966



MATO GRKOVIĆ

MILKA TRNINA

Znam da je težak i odgovoran zadatak pisati knjigu koja bi čitaocu razotkrila ličnost Milke Trnine, njen unutarnji život, sve ono najintimnije i najbitnije i što ju je stvorilo onim što je bila: jedna od najvećih, a možda i najveća od svih opernih umjetnica, kako su pisali mnogi muzički kritičari; znam da je gotovo nemoguće naslikati danas u cijelosti njen umjetnički lik, kao što to nisu mogli ni mnogi živi svjedoci i oduševljeni poklonici njene veličine, jer vjerojatno, i nije moguće prodrijeti u tajne iz kojih izrastaju kreacije genijalna stvaraoca. Ipak sam se odlučio na taj posao i nisam neskroman kad kažem da ga nitko neće izvršiti ako ga ja ne izvršim. A bio bi neoprostiv grijeh da se izgube svjedočanstva o ličnosti jedinstvenoj u svjetskoj opernoj umjetnosti, koje ime, doduše, živi u nas obilježeno Slapovima Milke Trnine u slivu Plitvičkih jezera i godišnjoj nagradi nazvanoj imenom Milke Trnine što se o Danu Republike podjeljuje za najbolja muzička reproduktivna dostignuća, a da ipak značenje same ličnosti Milke Trnine nije poznato našoj sredini u cijelosti, pa čak ni u glavnim crtama. Eto, zbog toga se odlučujem na pisanje knjige o njoj.

Moram naglasiti da je taj moj pothvat sasvim suprotan željama Milke Trnine. Nikada nije pomišljala na to da bi trebalo pisati o njoj bilo što. Odbijala je sve one koji su joj se približavali s takvom namjerom i tražili da im dade neke izjave ili dokumentaciju o svome djelovanju. Nije davala nikome da zaviri u uspomene koje je imala saču-

vane, a koje su poslije njene smrti dospjele dijelom u moje ruke.

»Koga bi to moglo interesirati?« — odgovarala bi na pitanja zašto neće da se o njoj piše. »Prošlost je pokopana. Život donosi nove podvige, nove junake. Nove baklje svijetle novim pokoljenjima.«

Vjerojatno je predmnijevala da bi, uz najbolju namjeru onih koji su htjeli pisati o njoj, štošta moglo biti netačno interpretirano. Osim toga, bojala se nedelikatnih pitanja koja su, kako se čini, neizbježiva u takvu poslu.

»Ljudi su strahovito radoznali i indiskretni. Htjeli bi saznati zašto ovo i zašto ono, htjeli bi da kopaju i prekapaju po najintimnijim, najskrovitijim kutovima našega bića, da ožive u čovjeku doživljaje o kojima ni sam ne želi razmišljati, jer oni mogu još uvijek izazivati bol, tegobu, nelagodnost, dvojbu da nisi uvijek postupao onako kako je trebalo postupati, htjeli bi da iskopaju sav osjećajni svijet, navaljuju sa željom i namjerom da se uvuku pod kožu, da izvrnu nutrinu van, pa da to bace pred mnoštvo željno senzacija, koje te onda razglaba, secira, prosuđuje prema vlastitom mjerilu, prema vlastitom biću, i kudi te ili hvali, diže u nebesa ili povlači po blatu, prema hiru i raspoloženju. To nije dostojno čovjeka. A govoriti kao školnik, držati moralne prodike, samodopadno poučavati kako si radila, kako treba raditi — nije li to suvišno? Pa i opasno da bi i nehotice počela sama sebe veličati? Govoriti o svojim uspjesima, o tom kako i koliko su te hvalili i slavili, sama sebi pjevati hvalospjeve, vikati — gledajte kako sam bila divna! — pa poslije toga hodati svijetom kao vlastiti spomenik? Neukusno. Strahovito neukusno. Ja nisam bila zaljubljena u samu sebe, ali sam bila zaljubljena u svoju umjetnost. Služila sam joj predano kako sam najbolje znala i mogla, a to ne treba posebno govoriti nikome. Tko se odlučio na takvo služenje, zna sam i te kako dobro što mu treba činiti. To je kao neki kategorički imperativ koji je usađen u nama i koji nas nagoni da izgrađujemo i razvijamo u sebi ono što nam je priroda dala kao popudbinu, kad nas je poslala na svijet. Onaj koga u našem zvanju ne goni takav kategorički imperativ neće nikada ništa stvoriti, jer ga nikakvi savjeti neće navesti na to da svladava zapreke koje

padaju jedino pod navalom beskrajnog zanosa i opsjednutosti. Dakako da sam i ja, kao i svaki čovjek, imala u životu izvanrednih doživljaja, ali to su, uglavnom, doživljaji o kojima se ne govori javnosti. A polagati svemu svijetu račun o svojim postupcima niti bih mogla, niti bih htjela. Svijetu pripada moj rad. O njemu neka on sudi kako zna i može. Neka bude pravedan ili nepravedan u svojem sudu, to je stvar njegove savjesti i moralne odgovornosti, ali ja mu neću davati nikakva materijala kojim bi se mogao poslužiti, pa bilo to čak i meni u prilog.«

Bila je poput onih biljki koje se uvlače u sebe i zatvaraju čim im se približi strano tijelo. Takva joj je bila narav. Kad sam, pripremajući se za ovu knjigu, htio doznati nešto više o njenoj majci, pisala mi je neka njena rođakinja kojoj sam se obratio:

»Teta Fana je kao starica živjela u Slavonskoj Požegi i svakodnevno je dolazila u našu kuću na razgovor, ali na Vaše pitanje moram sa čuđenjem konstatirati da ne bih znala reći o njoj ništa značajno. Bila je, što se ticalo njenog intimnog života, nevjerojatno povučena. Takav je bio i ujak Janko[1], takva je bila i teta Milka.«

Da, takva je bila Milka Trnina. I premda je više puta znala biti razdragana i razigrana poput djevojčice, premda bi u momentima raznježenosti znala oživljavati sjećanje na pokoji lijep doživljaj iz prošlosti, ipak se kod toga ograničavala, uglavnom, tek na oživljavanje samoga doživljaja, a da nije objašnjavala pobude zašto je postupila upravo tako, a ne drukčije. Možda sam ja, kao i sva njena okolina, bio suviše bojažljiv, možda nisam dovoljno inzistirao, nisam uočio da bi ona u trenucima raznježenosti — pobuđene atmosferom prijateljske odanosti i poštovanja — ipak osjetila potrebu da rekne o sebi nešto više no što je znala reći. Danas se kajem zbog te nesmionosti. Pa ipak, tko zna da li

[1] Jurković Janko, književnik (Slavonska Požega, 20. XI 1827 — Zagreb, 20. III 1899), ujak Milke Trnine. Pripovjedač, komediograf, kritičar i estetičar. Jedan od začetnika hrvatskog realizma. Ističe se kao humorist. U Radu Jugoslavenske akademije objavljivao rasprave o problemima estetike, metrike i dr. O toj njegovoj književnoj djelatnosti kaže akademik Marijan Matković: »Dramaturško-estetski radovi Janka Jurkovića spadaju po lucidnosti iznesenih kritičko-estetskih teza u najbolje stranice naše sveukupne književno-kritičke misli. Jurković bijaše početak — početak, na žalost, bez neposrednog nastavka.«

bismo, što se tiče onoga najbitnijega, saznali mnogo više no što znamo? Da li bismo prodrli dublje u njeno biće no što nam govore prikazi suvremenika koji su je doživljavali? A ti prikazi s različitih strana svijeta poslužit će nam umnogome kao građa za biografsku sliku.

Tolstoj je, doduše, rekao: »Ah, biografi i tumači naših htijenja i postignuća! Pustite ih neka pišu, neka se iživljavaju. Oni znaju o nama više od nas samih.« — U slučaju Milke Trnine nećemo pogriješiti citirajući ono što su pisali o njoj, jer se radi, uglavnom, samo o kritičkim prikazima i iznošenju doživljenih dojmova što ih je evocirala svojom umjetnošću, a to je za oživljavanje lika kazališnog umjetnika ipak najbitnije. Veličina i vrijednost njegova djela objavljuje se najneposrednijim dojmovima što ih pobuđuje kod publike, dojmovima koji su, doduše, fluidni i koje nije moguće izraziti ni najbogatijim rječnikom. Pa ipak, unatoč toj spoznaji, rado citiram takve dojmove u formi stručnjačkih kritika i kratkih biografskih podataka. Citirat ću ih, po mogućnosti, kronološkim slijedom kako su se javljali, ali će ta namjera biti dosta puta, silom prilika, napuštena. Ipak se nadam da to neće razbijati željenu sliku. Donosit ću prikaze i kritike, a među njima će se često puta čuti glas koji kaže: riječima se to ne da opisati, to je trebalo doživjeti...

Ova knjiga neka bude skroman spomenik Milki Trnini kao geniju našega naroda koji je u njenom liku objavio moć svoga stvaralaštva. Pa premda se uz zbor oduševljenih sudija o njenom djelovanju zna čuti tu i tamo pokoji piskutav glas što reskim zvukom razbija harmoniju općeg oduševljenja, ne smijemo se zbog toga zbuniti, jer to samo ponovno potvrđuje neizbježivi fizički zakon po kojemu svaki predmet obasjan svjetlošću baca sjenu na suprotnu stranu. I što je predmet veći a svjetlost jača, to je i sjena veća i dublja. U svijetu kazališnih umjetnika, kao uostalom i u životu uopće, taj zakon zna izazivati pobunu onih koji se silom toga zakona nađu u sjeni. Takva se pobuna zna izroditi u potcjenjivanja, rovarenja i nastojanja da se umanji pravo značenje nekog velikana, ali, naravno, sva se takva nastojanja razbijaju poput valova o hridinu na koju navaljuju u nemoćnom bijesu.

Prošlo je preko stotinu godina od rođenja Milke Trnine (1863), prošlo je šezdeset godina otkako je iščeznula s umjetničkog poprišta (1906), prošlo je dvadeset i pet godina od njene smrti (1941), ali predaja o njoj još je uvijek živa u velikom svijetu; još je i danas spominju kao nenadmašivu, kao jedinstvenu.

Iako dobro znam kako je velik i značajan zadatak koji mi predstoji, odvažujem se na taj posao. Namjera mi je da od sačuvana materijala proberem ono što smatram najznačajnijim, pa da od svega toga izgradim što je moguće cjelovitiju sliku. Ako je vezivo kojim se kod toga služim dijelom i plod mašte, ipak neće biti daleko od istine. Povezao sam odabrani materijal vlastitim sjećanjima i dojmovima kako su se zadržali u meni, a pravo za takav postupak dala mi je, i ne sluteći čime bi to moglo uroditi, sama Milka Trnina. Rekla mi je jednom zgodom: »Imaš toliko karakternih sličnosti sa mnom da bi mi mogao biti brat.« I nazivala me je bratom, a ja nju sekom. Ne bih nikako želio da to moje objašnjenje bude shvaćeno kao želja da reknem bilo što drugo, nego samo to da se smatram kompetentnim da u trenucima kad je trebalo potražiti pobude koje su određivale neke Trninine postupke, a nisam imao pri ruci izravni materijal — da sam u tim trenucima tražio u svojoj prirodi izvor takvim pobudama i da smatram kako time nisam izvršio falsifikat.

A sad još nekoliko riječi, upućenih sjeni Milke Trnine:

Draga Seko!

Prekapajući po ladicama naišao sam na razglednicu što si mi je poslala 1933. s Tegernseea, gdje si boravila u posjeti kod prijatelja. Pisala si mi: »Tražim te u tvojoj kućici.« Vjerojatno Te stil kuće u kojoj si boravila podsjetio na moju kućicu. Ja Ti sada uzvraćam istim riječima: »Tražim Te, ali ne u Tvojoj kući, nego u vremenu i prostoru. Tražim Te i upućujem se Tvojim tragom, a put mi ukazuju istrgnuti listovi iz knjige Tvojega života. Listovi na koje sam nailazio razbacane na putu od mlina u blatnoj moslavačkoj ravnici do najraskošnijih kazališnih i koncertnih dvorana u Münchenu, Londonu, Bostonu, Zürichu, New Yorku... Tražim Te, jer bih želio da iz mraka zaborava, koji se taloži na prošlost, izvučem Tvoj lik, da ga osvijetlim

i oživim što je moguće potpunije i vjernije. Smatram svojom dužnošću da objavim najznatnije od onoga što znam o Tebi, što sam pročitao u knjigama, časopisima i novinskim izrescima. Nadam se da ću u svom nastojanju uspjeti barem toliko, koliko je potrebno da razbudim maštu čitaoca, koji će zatim provesti do kraja moju namjeru da Te zajednički oživimo. Jer Ti ne smiješ nestati u naslagama vremena, ne smiješ iščeznuti. Suviše si lijepa da bismo Ti to dopustili; suviše si nam draga.

Unijednički život je težak i mučan, svim tim, da jos jednom na svijet dođem i da mogu birati, nebi drugo zvanje odabrala.

Zagreb 23 VI 1938

Milka Ternina.

SJEĆANJA NA MILKU TRNINU

Profesor Zagrebačkog sveučilišta dr Josip Badalić napisao je u zagrebačkom »Jutarnjem listu« 1932. članak pod naslovom:

IZ LEGENDARNE MOSLAVINE — IN MEMORIAM MILKI TRNINI

u kojem je rekao između ostalog:

U sjeverozapadnoj moslavačkoj nizini, na istočnim okrajcima šume Žutice, kuda protiče svojim donjim tokom rječica Česma, uviruć nakon dugog i mučnog vijuganja Lonjskim poljem, kao pritok Lonje, u Savu, nanizalo se nekoliko ponosnih i gospodarski znatnih sela donje Moslavine: područje je to moslavačkih »doljnjana«. Našavši se ovih dana, povodom jednoga specijalnog zadatka, u Vezišću, posljednjem selu na donjem toku Česme, bio sam sasvim neočekivano podsjećen slučajnim incidentom da se nalazim u rodnom mjestu Milke Trnine.

Selom je prolazio, u nedjelju po podne, kićen zbor djevojaka s nekakvom otegnutom pjesmom u ustima. Našavši se u mojoj blizini i pod mojim ispitljivim okom, grlati je zbor na časak sramežljivo umuknuo. Jedan jogunasti bećarčić, koji je u susjednom dvorištu stajao i zapazio taj djevojački tajac, podrugljivo je podviknuo djevojkama:

— Ke ste začkomile, vi Trninovke?

— Trninovke? — ponovio sam sâm u sebi. — U čemu je stvar? Možda se tako zovu primadone ovog zbora. Zainteresirao sam se za stvar na samom vrelu.

— Bogice, a ne Trninovke — objašnjavao mi je sa smiješkom na ustima podrugljivi mladi Vezišćanac. — Ke bi se one tak zvale!? Trninovka, gospodne, to vam je bila jena slavna pevačica, tera se tu pri nami na Doljnjem Sipu rodila i celom svetu popevala kaj rajska tičica. Ona vam je imela, kak vele, svileni glas i zlatan pas. Ima vam tu u selu stare ljude, teri

su se z njum kole z detetom šalili tu na našem Doljnjem Sipu, gdje je nejni otec bil mlinar i gde se i ove, kak vele, rodila. A ke bi ove bogice!? Gde su one od Trninovke?

Ponukan ovim otkrićen da Milka Trnina još živi u spominjanju svoga rodnog sela Vezišća, i to kao legendarna pojava, sa čijom su ličnošću u pučkoj imaginaciji ovoga kraja spojene sve najviše pjevačke kvalitete, potražio sam i pronašao u Vezišću u redovima starosjedilaca nekoliko starijih pojedinaca koji se dobro sjećaju svoje nekadašnje suigračice, »male mlinareve deklice, tera je rano, rano otišla nekam daleko na školanje i nigda se već ne vrnula ....«

Jedan od tih vezišćanskih starosjedilaca poveo me na moju molbu i na sam Doljnji Sip. Mjesto je to udaljeno par kilometara od sela Vezišća.

Pred nama se ukazao nešto povišeni zaravanak, opasan u poluluku oštrim zavojem rijeke Česme. Tetivu ovome luku čini umjetan rukav Česme, dobiven rječnom branom i odveden do mjesta gdje je bio mlin. Taj Doljnji Sip (sip — nasip) ima površinu od nepuna dva jutra. Tragovi visokog mosta, koji je nekoć preko česme vodio do tog mlinarskog otočića, vidljivi su danas tek pri niskom vodostaju rijeke, i to u formi brojnih krezubih pilona. Od gordog zadružnog mlina, na koji i danas još živi u narodu sjećanje, ostadoše tek posljednji ulomci ruševina. Samo ostaci nekadašnjega voćnjaka i podivljali šumarak svjedoče još i danas o nekadašnjem bujnom životu na ovom napuštenom mlinarskom ostrvcu.

Bečki pisac, Peter Altenberg (1859—1919) pisao je u knjizi »Što mi dan donosi« (Was mir der Tag zuträgt), u studiji »Iz dnevnika plemenite Miss Madrilene«:

Prosinačko veče.

Vani je zima nad krajinom, u ravnici, na brijezima. Sjedili smo sasvim blizu petrolejske pećice, kao što članovi engleske obitelji sjede uz kamin. Nismo, uistinu, mislili više ni na što, iako smo bile zamišljene, a ipak zadovoljne u isti mah.

Nato sam ja rekla:

— Marija, sjećate li se još naše festivalske nedjelje?

— Oh ... — rekla je Marija.

— Trnina tri večeri, a Joachim[1] kvartet dvije večeri.

Već u ponedjeljak ujutro obukle smo svoje divne bijele svilene haljine i okitile se ljubicama. Cijelog dana nismo radile više ništa — čekale smo veče, to je bilo sve. Trnina je nastupila prvi put poslije duljeg izbivanja na gostovanjima.

Stupila je u praznu dvoranu. Stajala je mirno i pozdravljala je. Ozbiljna i nježna, kraljevska i blaga nam se pričinjala, a mi smo pristajale tome u svojim svečanim haljinama i sa srcima, koja su od jutra čekala na to da se Trnina-Elisabeth pojavi u dvorani kraljevsko-blagim dostojanstvom, koje joj je svojstveno.

Moja je prijateljica rekla:

— Ah, sjećam se ...! Pričaj, pričaj!

Ali ja sam šutjela.

Onda sam izvadila Trnininu sliku, položila je na koljena i mi smo je gledale.

Trnina ....!

Poslije sam zavrnula petrolejsku pećicu da zagrije jače, a voda je u željeznom rezervoaru odmah počela šumiti i brujiti. Zalila nas je slatka toplina. Bile smo već prilično umorne. Sjedile smo tako potpuno, potpuno šutljive u toploj sobi, dok je vani bješnjela zima i pritiskala ravnicu ...

Nato je ušao pjesnik.

Izgledao je jadno, propao i ozebao u tolikoj mjeri da se bavio jedino samim sobom i trčkarao po sobi gore-dolje.

— Dođite k našem željeznom suncu — rekla sam mu.

Ugledao je Beethovenovu ovjenčanu masku i Trni-

[1] Joachim Joseph (1831—1907), njemački violinist i kompozitor. Osnovao kvartet 1869. Borio se protiv samovolje i nestilske interpretacije. Najveći violinist i violinski pedagog svoje generacije.

ninu sliku. Pogledao je moju plavokosu Mariju i mene, i razumio je sve.

Onda nam je rekao:

— Da znate! Neizmjerna je ljubav nagomilana u obadvjema vama, djevojke, i pune ste slavospjeva ovom i onom! Sjedite tako rekavši na bregovima, prebirete žice harfe, pjevate hvalu neusporedivoj Trnini, zimskoj večeri i utjecištu. Prebirete po zlatnim harfama, pjesmom uljuljavate same sebe u ekstazu, a mislite da sjedite mirno i lijeno!

Vani, u tmini zima je bješnjela krajinom i tištala ravnicu.....

Mnogo kasnije od njega, a više od jedanaest godina poslije Trnine smrti, napisao je u New Yorku Max Schanensee u reviji »Opera News« (9. XII 1952) članak pod naslovom: »O jučerašnjim Toscama«.

Tosca je, a to treba naglasiti, za razliku od svih drugih opera, opera ličnosti. Ako se želi postići maksimalan efekt u toj Puccini-Sardouovoj melodrami, potrebno je da tri glavne uloge budu u rukama izrazitih pjevača-glumaca...

Jedna od najsugestivnijih ovdašnjih interpretkinja Toske bila je briljantna kreatorica te uloge velika hrvatska sopranistica Milka Trnina.

Trnina je pjevala tu ulogu na premijeri Metropolitan-opere 4. II 1901. sa Scottijem[1] i Cremoninijem[2] kao partnerima. Ona je bila jedina Tosca Metropolitan-opere kroz tri sezone (14 predstava), a naslijedila ju je Emma Eames[3] kao druga Tosca 1905.

Obje pjevačice, Trnina i Eames djelovale su prije mojega vremena, pa sam zamolio jednom prijatelja Emilija de Gogerza da mi malo opiše Trninu kao Tosku. Ponavljam njegovo razbuktalo oduševljenje: »Trnina je bila ličnost koja je, kako se činilo, pre-

[1] Scotti Antonio (1866—1903), veliki talijanski bariton. Bio i izvrstan glumac. Nastupao u Milanu, Rimu, Londonu, New Yorku itd.

[2] Cremonini Giuseppe (1866—1903), veliki talijanski tenor; predstavlja prijelaz od kićeno-ljupkog tenora na lirsko i dramsko područje. Pjevao u milanskoj Scali i Metropolitan-operi u New Yorku.

[3] Eames Emma (1865—1952), američka sopranistica. Član Metropolitan-opere. Istakla se u glavnim ulogama Mozartovih, Wagnerovih i Verdijevih opera.

letjela pozornicom u tri velika koraka i koja je čovjeka prikovala svojim žarkim pogledom.« — Učinilo mi se kod toga da vidim Trninu.

Pisano je to 1952, gotovo pedeset godina nakon Trninina posljednjeg nastupa na pozornici njujorške Metropolitan-opere.

Kod izgrađivanja njena lika bit će citirani još mnogi prikazi o predstavama »Toske«, i to u Londonu kao i New Yorku, gdje je pjevala zajedno s Enricom Carusom[1]. Pokazat će se kako je »razbuktalo oduševljenje«, koje nam Shanensee želi prenijeti, samo veoma slab odraz blještavila kojim je Trnina očaravala svoje suvremenike.

Trnina nije posjetila Ameriku 1902. zbog oboljenja nervusa facialisa, o čemu će biti govora kasnije. Za sada iznosimo samo dva glasa suvremenika, koji će ne samo prikazati razliku u značajnosti dviju velikih umjetnica nego će istodobno i pokazati kako se tijekom vremena gube prave predodžbe o tim značajnostima.

»Broadway Magazin« od 15. IX 1903. pisao je:

LJEPOTA I GENIJALNOST NA POZORNICI

Ostaje nepobitna činjenica da galerija ženskih genija ne bi bila ujedno i galerija ljepotica, dakako, ukoliko nije njihov lik ovjekovječen u nekom času egzaltacije.

Točkovi kompenzacije ipak održavaju pravu ravnotežu. Ljepota lika i obličja možda je efemerna, ljepota genija traje nešto duže, ali obje se gube istog dana u sumraku koji nastupa poslije zalaska sunca. Eleonora Duse,[2] sijede kose, umorna lica, neograničeno vlada neprijepornim žezlom tamo gdje ljepota

[1] Caruso Enrico (1873—1921), talijanski tenor. Kod njega su se velike glasovne mogućnosti sjedinile sa savršenom tehnikom pjevanja i uvjerljivom interpretacijom. Njegovo je ime ostalo pojam savršenog pjevača.

[2] Duse Eleonora (1859—1924), talijanska glumica. U doba prazne teatralne patetike donosila je na scenu u produhovljenom ličnom stilu suptilno nijansirane ekspresije i tragične potrese ženskog bića. U historiji teatra ostaje kao jedna od najvećih umjetnica novijeg doba.

i fizički čari uzalud kucaju tražeći ulaz. Ona se vinula do trijumfa genija i svojim malenim, slabim rukama, nezrelim kao u djeteta, ona je ženama s punačkim rukama i jamičastim prstima, ženama koje su svojim divnim savršenstvom lika i obličja bile slične Veneri, istrgla iz ruku lovorike da okruni svoju glavu genija.

Uostalom, kad govorimo o Eleonori Duse, odmah se pred našim očima pojavljuje lik na opernoj pozornici, a to je Milka Trnina, čije su interpretacije Wagnerovih heroina bile otkriće za posjetioce opere. Uspoređivanja su odiozna, ali je ipak interesantno ustanoviti razliku u trijumfu koji prati jednostavnu primadonu, koja je veoma visoka, ima malene oči, strog izraz lica i trijumfa koji pada u dio našoj vlastitoj ljepoti, kraljevskoj Emmi Eames. Emma Eames zapravo je jedna od najljepših žena sadašnjice, a ta je ljepota udružena s divnim glasom i natprosječnom inteligencijom. Ali Emmi Eames nedostaje u srži životvorna iskra, koja u Trnininoj duši pali vatru neodoljive snage. I tako jedna sjedi do nogu drugoj i kupi mrvice, što kod gozbe one druge padaju sa stola krcata nadarenostima. To je drugi, neosporni dokaz o nadmoćnosti genija nad ljepotom.

Priroda kao da stvara prema nekom sablasnom smislu za humor. Ona uzalud traži u svojim djelima kombinaciju koja bi bila bez mane, premda mora dati geniju sve što on od nje traži. Trnina postaje lijepa kad god i gdje god to ushtije. Smiješkom Eleonore Duse ona će natjerati svoje gledalište na suze, pogledom svojih očiju, koje djeluju kao pogled Sarah Bernhardtove, uzburkat će srca.

Drugi glas u vezi s Emmom Eames je kritika »New York Comercial Advertisera« (3. XII 1903) povodom prvog Trninina nastupa u Metropolitan-operi u sezoni 1903—04.

Sinoć je davana Tosca, i tom izvedbom ove opere obilježena je sretna dobrodošlica Milke Trnine, koje se odsutnost i te kako osjećala prošle godine među

umjetnicima Mr. Graua.[1] Ima pjevačica, i to vrlo dobrih, ali njihova prisutnost ili izbivanje veoma neznatno mijenjaju lice operne sezone. Trnina, međutim, ide među one veoma rijetke izabranike, kojih je umjetnička ličnost tako velika da njihovo sudjelovanje u bilo kojoj operi odmah izdiže predstavu daleko nad razinu svagdašnjice. Takva kombinacija nadarenosti kakvu nalazimo kod nje — temperament, tehnika, inteligencija, izgrađen ukus — stavlja je u posebnu kategoriju, neizmjerno više od mnogih dramskih pjevačica, koje mogu biti obdarene glasom većeg obujma. Kad je neka žena čarobna, ona pobjeđuje svaku ljepotu, a Trnina očarava svoje općinstvo kao nijedna druga pjevačica naše operne pozornice.

Imali smo Tosku prošle godine i zahvaljujući njenim muzičkim i kazališnim odlikama ona se doimala onih, koji je nisu vidjeli i čuli prije toga, jer iz kreacije gđe Eames, koja je u mnogom pogledu divna, mogli smo samo naslutiti mogućnosti što su sadržane u ulozi rimske pjevačice. Da se poslužim kazališnim jezikom, to je »paradna« uloga. Nijedna pjevačica ne može u toj ulozi doživjeti potpun neuspjeh isto tako kao što to ne može ni u ulozi Sieglinde u »Walküri«. Međutim, kad je čovjek ponovo vidio Trninu u ulozi Toske, ne bi mogao a da se ne čudi svakoj pjevačici koja bi imala odvažnosti da je u tom naslijedi. Njena interpretacija ne samo da obiluje rijetkim bogatstvom profinjenih pojedinosti u glumačkom i glasovnom pogledu nego se izdiže do visina prave tragedije, odlikuje se otmjenom jednostavnošću kakvom se nije nikada odlikovala Tosca Sarah Bernhardtove. Trninina Tosca nije Sardouova lutka koju pokreću žice upravljane rukom vješta dramatičara. Ona je ličnost od krvi i mesa, žena koja živi i diše, koja već svojom samom ličnošću preobražava melodramu u tragediju. Ona je nježna poput Elisabeth u »Tann-

[1] Grau Maurice [rod. ?], direktor Metropolitan-opere. Bio je najprije impresario. Postao direktor Covent Garden Opere u Londonu 1897. i ujedno Metropolitan-opere u New Yorku.

häuseru«, vatrena poput Isolde, dostojanstvena poput Brünhilde i postojana poput Fidelija. Ona je doista kreacija, biće, koje je ponovno stvoreno genijem svoje interpretacije.

Caruso je pjevao Marija odlično, ali je glumački jedva udovoljio onom što se očekuje od te uloge. Bilo je kod njega nečeg svagdašnjeg, potpunog pomanjkanja »mirisa aristokratizma« i zato je djelovao tako kao da ne spada u taj okvir.

Poslije ta dva prikaza, koji donekle daju naslutiti Trnininu ličnost, a prije upućivanja tragovima što ih je ona utrla u našem zbivanju i u svijetu opere i koji su iza nje ostali sačuvani u vremenskom rasponu od 1863. do danas, te u prostoru obilježenom linijom od mlina na Doljnjem Sipu kod Vezišća u Moslavini, pa preko Zagreba, Beča, Leipziga, Graza, Bremena, Münchena, Londona i New Yorka, odnosno Amerike, natrag do Zagreba, i na kraju puta do Mirogojskoga groblja, gdje na trećem polju, u trećem grobu s lijeve strane, leži u društvu svojega dobrog ujaka Janka i tetice Laure, potrebno je citirati još nekoliko mišljenja o Trnini objelodanjenih u Njemačkoj.

Carl Hagemann[1] kaže u svojoj knjizi, štampanoj 1940. pod naslovom »Njemački kazališni umjetnici na prijelomu stoljeća«:

Samo malobrojni, najveći pjevači i glumci mogu kod potomstva održati zvučnost svojega imena. Milka Trnina bila je jedna od takvih umjetnica koje će ime slavno živjeti u povijesti kazališta. Divan glas, savršeno pjevačko umijeće, genijalna gluma, lijepa pojava, plemenit duh — sve su to odlike koje su bile udružene u toj jedinstvenoj ličnosti i osposobljavale je da najživlje interpretira muzička dramska djela. Prema sudu najboljih suvremenih kritičara pjevala je Wagnerove junakinje tako kako ih je Wagner mogao zamisliti u svojoj mašti i kako to nije uspjelo

[1] Hagemann Carl dr (1871—1945), generalni intendant kazališta u Mannheimu i Hamburgu, prof. na Teatrološkom institutu u Berlinu, autor više knjiga o kazališnoj umjetnosti.

nijednoj drugoj pjevačici. Puccini je isto tako rekao da se nijedna Tosca ne može usporediti s Trnininom kreacijom. Svuda — u Njemačkoj, Rusiji, Engleskoj i Americi slavili su je kao jedinstvenu interpretkinju velikih uloga. Nazivali su je »pjevajuća Duse«. Prvenstveno vagnerijska pjevačica, pjevala je potresno i Beethovenova »Fidelija«, a pjevala je isto tako neodoljivo prpošnu Fiordiligi u Mozartovu »Cosi fan tutte«. Bila je slavljena kao najbolja Senta svojega vremena.

Njemački kazališni godišnjak za 1942. informira svoje čitaoce:

Veličajnost i otmjenost njene glume, kao i topli timbre njena prekrasnoga glasa izdizali su svaku predstavu u kojoj je sudjelovala nad razinu svagdašnjice.

Sud američkoga kritičara i njemačkoga kazališnog pisca susreću se u istoj konstataciji: da je ona izdizala svaku predstavu u kojoj je sudjelovala nad razinu svagdašnjice.

Poslije tih uvodnih citata, kojima je namjera da s nekoliko poteza skiciraju ličnost Milke Trnine, potrebno je vratiti se stotinu godina natrag, u godinu 1863, i pogledati što se zbiva na jednoj tački zemaljske kugle, koja do tada ne samo da nije bila poznata u velikom svijetu nego o kojoj u vlastitoj zemlji nije gotovo nitko ništa znao. Ta je tačka mlin u zabitnom kraju malene, tada slabo napučene zemlje na jugoistoku Evrope, zemlje koja je svojim najvećim dijelom bila vjekovima odrezana od ostaloga svijeta.

Noć je. Kalendar i sat na zidu pokazuju da će se završiti osamnaesti prosinca 1863. godine i započeti 19. prosinca. Zavija jugovina, a Tone Trnina, mlinar s Doljnjega Sipa, pije s prijateljima u krčmi susjednog sela. On voli društvo i pjesmu, voli život. Životna ga radost goni među ljude, besprekidno i nemilosrdno ga goni neka neutaživa žeđ za nečim neodređenim, nečim što ni sam

ne bi znao objasniti, neki nemir koji traži oduška u pjesmi, u društvu, u pokretu. Dok Tone pije uz pjesmu, žena mu rađa drugo dijete. Novo dijete, nova radost, nov povod za slavljenje, nova potreba da bude u društvu. Pjesma i zaborav, utapanje čežnje koja ne zna da sebi nađe oduška i izražaja. Dosta je suza prolila mlinarica zbog te njegove neutažive čežnje, mnogo je propatio on sam zbog ponovo prekinute zadane riječi da će ubuduće biti drukčije, ali taj nemir i nagon u njemu bili su jači od kajanja što su ga izazivale mlinaričine suze, jači od vlastitih odluka i dobrih nakana.

Panonska ravnica. Psi laju. Šumi rječica Česma, a taj šum pojačava dosadna prosinačka kišica kojom vjetar u zamasima udara o prozorska stakla rasvijetljena petrolejkom što visi usred sobe, gdje mlada mlinarica leži u krevetu očekujući da po drugi put postane majka. U susjednoj sobi spava mali sin Mirko, a uz mlinaričin krevet stoji »babica« (primalja) iz sela da primi na ruke nov život koji se najavljuje.

Nitko ni ne sluti da se te noći, u tom zabitnom kraju svijeta rađa djevojčica koja će carevima i kraljevima, pjesnicima i glazbenicima, skromnim radnicima i milijunašima, starcima i omladini priređivati svečanosti nenadmašive ljepote.

Svijet, Evropa, Hrvatska godine 1863! Tko se u Evropi interesirao za neku kraljevinu Hrvatsku koja je postojala preko hiljadu godina? Tko je išta znao o narodu Hrvata? Taj je narod bio siromašan i neciviliziran, taj narod nije spadao u krug plemenitih evropskih partnera odnjegovanih u zatišju, iza jakih bedema što ih je Austrija izgradila nekih tri stotine godina unatrag upravo na postojbini toga naroda, a živim mesom naroda te zemlje.

Eto, u toj zemlji rodila se Milka Trnina, da bi cijelim svojim bićem, svim svojim djelovanjem demantirala one koji su govorili da su Hrvati narod zaostao, nepristupačan kulturi, narod maloljetan, osuđen na propast kad ne bi imao »civiliziranog« skrbnika koji se brine za njegovo dobro. Trnina će svojim djelovanjem dokazati koliko je povjesničar Tadija Smičiklas[1] imao pravo kad je napisao: »Što bi sve bilo od ovoga naroda, da mu je neprekidno ucjepljivana prosvjeta koja bi se slijevala s njegovim srcem i njegovom dušom? Što bi bilo od naše zemlje, da ju je naš čovjek natapao svojim znojem isto tako kao što je natapao svojom krvlju daleke poljane evropske.« Ona će pokazati kako u tom narodu ima potrebe i sposobnosti, ne samo da se dovine do vrhunca u kojima je Evropa blistala svojom kulturom nego da se u svome djelovanju dovine do visine koja se najvećim sanjarima pričinjala neosvojivom. Ali sve je to još daleko, sve je to poznato samo nama koji gledamo na sva ta zbivanja unatrag iz perspektive današnjih dana. Ono što je u ovom času, koji smo izvukli iz daleke prošlosti, poznato i važno jest samo rođenje djevojčice, koju mladi roditelji pozdravljaju s radosnim zanosom. Poslije sina koji već raste da bude odmjena ocu u određen čas i da preuzme u svoje ruke očevinu, što će je opet dalje namrijeti svojem sinu, rodila se, eto, djevojčica, koja treba da bude majci najdraža razbibriga a zatim, s vremenom, pomoćnica u vođenju kuće i kućanstva.

»Ti imaš Milana, ja ću imati Milku«, rekla je mlinarica mužu, i tako je nova članica obitelji, unatoč krsnom imenu Katarina, zadržala za sav život ime Milka. Prolazile su godine i djevojčica se razvijala do svjesnog bića koje je postajalo mala ličnost. I što je bilo najneočekivanije, ona nije postala mamina maza, mamina lutkica, o čemu je mlinarica sanjarila. Postala je tatino ljubimče koje ga je pratilo kod svih pohoda u polje, u šumu, kad bi pošao da pregleda oranice i voćnjak. On joj je sve objašnjavao, a ona se za sve zanimala, u svemu uživala. On ju je uzimao sa sobom kad bi polazio poslom u susjedna sela, bila mu je pratilac bez kojeg ni sam više nije želio da se nađe kad bi polazio izvan mlina. Oživljavala mu je prirodu pitanjima, primjedbama, bila je poput vesele ptičice koja svojim cvrkutom

[1] Smičiklas Tadija (1843—1914), povjesničar i političar. Glavno djelo: »Povijest hrvatska«. To je prva historija Hrvatske na kritičkim i naučnim temeljima.

razgaljuje dušu. On je uz nju otkrivao i snažnije doživljavao ljepote prirode koju je ona voljela jednako kao i on sam. Teme njihovih razgovora bile su neiscrpive. Uvijek su se javljala nova pitanja, a tata je morao stalno objašnjavati. Bio je pravi drug svojoj djevojčici koja na toj osami nije imala s kim da se igra, jer je braco Milan bio suviše miran i povučen dječak.

Čudili se seoski drugovi kako se Tone promijenio, a on bi se na njihove upite i bockanja, da je postao dadilja svoje kćeri, samo nadmoćno smješkao i odgovarao: »Istina je da me moja kći potpuno zaokuplja. Čudo, pravo je čudo što sve može učiniti od čovjeka takvo dijete. Pogleda te svojim nedužnim očima, nasmiješi ti se, zamoli te za nešto umiljatim glasom, i ne možeš da mu se opreš, ne možeš da mu odbiješ ono za što te moli. Osjećaš nekako da sve onako malena ima pravo, da zna nekako više od tebe i pokoravaš joj se.«

Tone se sasvim promijenio. Nije tražio više društvo prijatelja s kojima je uz čašicu i pjesmu utapao svoju neodređenu čežnju. U mlinu je zavladalo smirenje, a sve to samo zato što je djevojčica, koja je već proslavila šesti rođendan, svojom malom ličnošću potpuno očarala oca koji više nije poznavao veće radosti od one što ju je doživljavao u društvu svoje male Milke.

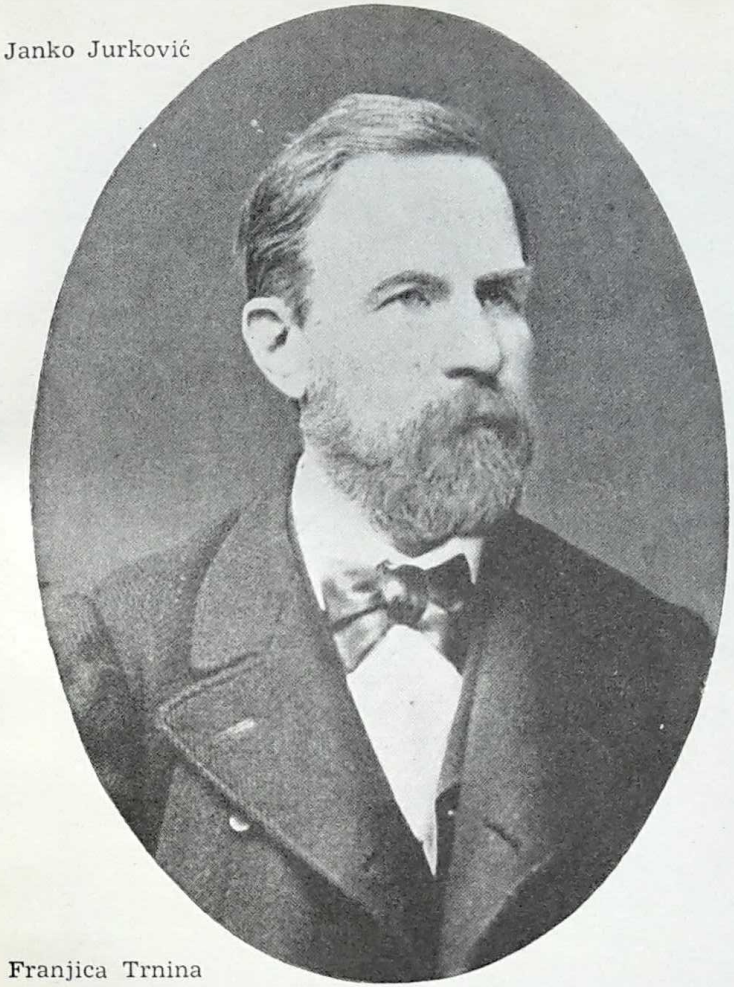
A onda je, neočekivano, udario grom u mlinarsku idilu, neočekivano se sručila nesreća na mlin u Doljnjem Sipu. Mlinar Tone je naglo umro.

Pošao je u Sisak na sajam da proda tele i kupi neke stvari koje su mu bile potrebne u gospodarstvu. Obavio je poslove i vraćao se poslije podne kući. Do kuće mu je trebalo dobrih sat i pol vožnje. Kad se jutrom uputio u Sisak, krasno proljetno jutro obećavalo je lijep dan. Međutim, poslije podne počeli su se nenadano navlačiti nebom tmasti oblaci. Kad je već bio na pola puta, podigla se nad cijelim krajem silna oluja. Gromovi, vjetar, strahovit pljusak. U blizini nigdje sela, nigdje kuće da se skloni dok se nevrijeme ne smiri. Nije bilo druge nego nastaviti put, pa je življe potjerao konje ionako uznemirene grmljavinom i pljuskom. Za kratko vrijeme odjeća mu je bila naskroz promočena. Ništa nije pomogao gunj kojim se ogrnuo, ni drugi kojim je omotao noge. Kiša je curila za vrat, po leđima, noge su bile mokre u obući, a vjetar je strahovito puhao. Drhtao je od studeni. Poslije pola sata sve se opet smirilo, nebo se razvedrilo, ali mlinar Tone je drhtao u promočenom odijelu sve dok nije stigao kući. U noći ga je počela tresti groznica, bulaznio je. Prema jutru se malo smirio, ali slijedećega dana temperatura je ponovo narasla. Poslije tri dana umro je Tone Trnina, mlad, vedar mlinar s Doljnjeg Sipa. Ostavio je iza sebe udovicu s dvoje nezbrinute djece i neočekivanim brigama kako da uredi budući život svoj i svoje djece.

MLADOST U ZAGREBU

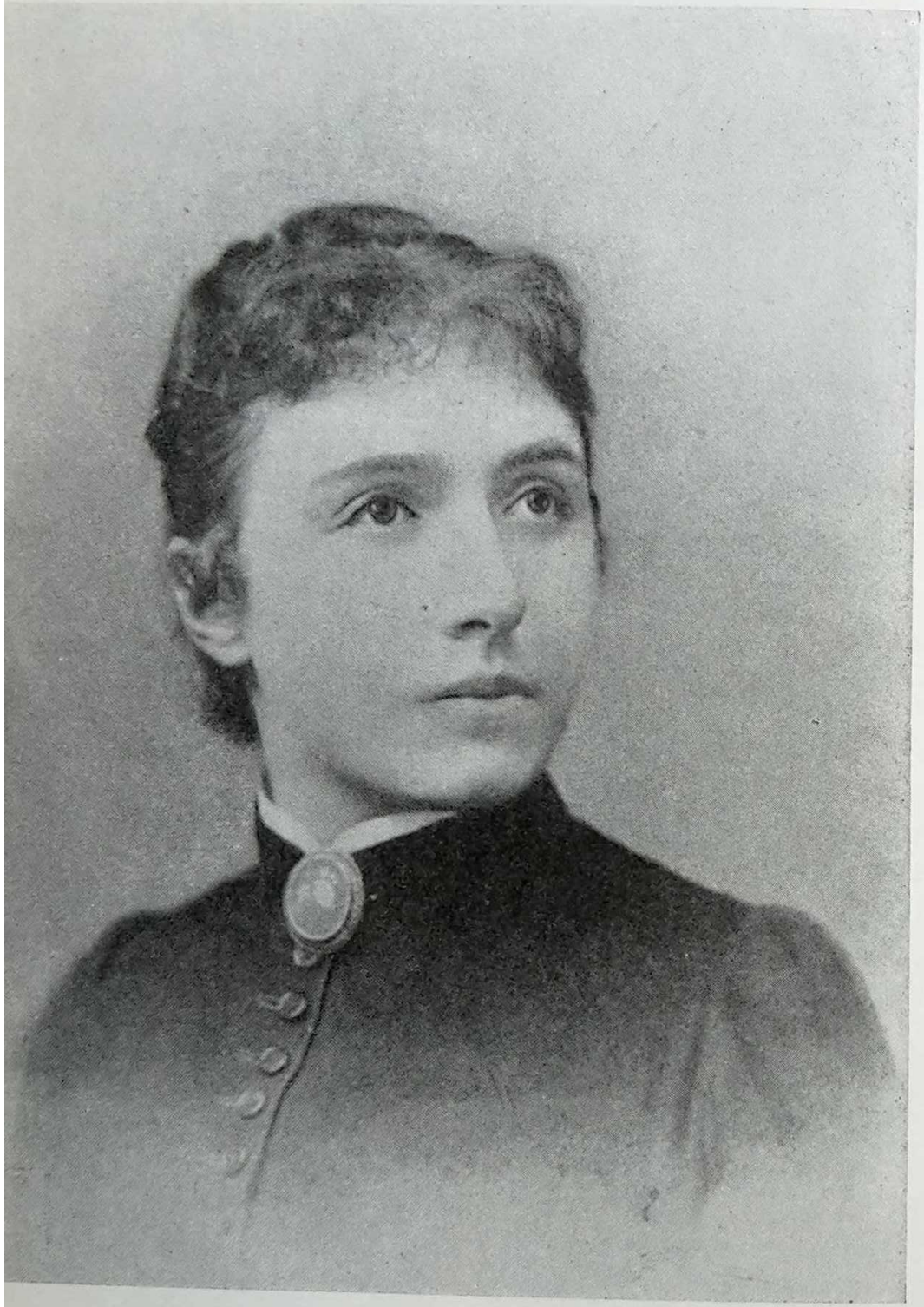
Dugo je razmišljala obudovjela mlinarica što bi trebalo učiniti. Savjetovala se s bratom Jankom koji je živio u Zagrebu, ali sva su se razglabanja i razmišljanja svodila uvijek na isto: najbolje bi bilo da nastavi s mlinarskim gospodarstvom koje će znati i moći voditi uz dobra pomoćnika. Brat će joj pomagati zborom i tvorom koliko bude potrebno. On je sestru neobično volio i bilo bi mu najdraže kad bi je mogao uzeti s djecom k sebi u kuću, pa da preuzme na sebe svu brigu za njihovu budućnost, ali to bi bilo materijalno opterećenje iznad njegovih mogućnosti. Takvo bi opterećenje on, možda, imao pravo preuzeti na sebe lično, ali ne može i ne smije ga tražiti i od svoje supruge. A bilo je i drugih razloga koji su govorili protiv takva rješenja. Njegova supruga i sestra bile su u mnogom pogledu potpuno oprečne prirode. Dok je sestra bila izričito povučeno biće, priviklo na miran život daleko od ljudi, u tišini osamljena mlina gdje se iživljavala u brigama oko svagdašnjice, u kućnim poslovima, privikla da bude samostalna gospodarica u svom svijetu, dotle je Jurkovićeva supruga bila društveno biće, živahna, duhovita žena s potrebama vječnog pokreta. Bilo joj je tek dvadeset i sedam godina. Uz muža koji je bio zaljubljen u nju i u sve što je činila, koji se osim toga blagohotno-superiornom pripravnošću podređivao njenoj volji, navikla je da joj sve želje budu ispunjene. Te želje, doduše, nisu nikada prelazile u predjele nemogućega, one su se kretale u strogo povučenim granicama, ali te je granice postavljala ona sama svojim razborom, svojom voljom i diktatom ljubavi i poštovanja što ih je osjećala za svoga muža. Međutim, uza svu ljubav i poštovanje koje je osjećala, nikako nije bilo sigurno da bi se zbog problema koji se nametnuo smrću zaovina muža, a koji je bez ikakve sumnje bilo moguće riješiti i na neki drugi način, ona mogla trajno odricati svega što joj je bilo drago i u čem je nalazila zadovoljstvo. I tako je općim

Janko Jurković



Franjica Trnina

Laura Jurković



Milka Trnina kao apsolventica Bečkog konzervatorija

sporazumom bilo riješeno da će sestra ostati u mlinu na Doljnjem Sipu, a brat i šurjakinja, da bi joj olakšali životne brige, uzet će pod svoje malu Milku. Neće je, doduše, uzeti k sebi u kuću, jer i to bi tražilo korjenite promjene u njihovu životu, a nema ni prijeke potrebe za tim, nego će je smjestiti u Odgojilište sestara milosrdnica. Tako je bilo riješeno, i tako je bilo učinjeno. Franjica Trnina je ostala sa sinom Milanom u mlinu, a Milka je bila smještena u Odgojilište milosrdnica u Zagrebu. Taj je problem, reklo bi se, bio dobro riješen, a budućnost za nekoliko godina usmjerena prema čvrsto postavljenom planu. Međutim, kako obično biva, nesreća rijetko kada dolazi sama: život u obiteljima Jurković i Trnina nenadano je ugrozila nova nevolja.

I opet se jednom pokazalo kako sudbinu pojedinaca u velikoj mjeri određuju vanjska zbivanja.

Potkraj sedamdesetih godina XIX st. kipjelo je u okviru Habsburške monarhije na sve strane. Bečki je dvor svojom vanjskom politikom doživio teške poraze. To se odmah odrazilo i na unutarnjim prilikama. Mađari, nezadovoljni položajem koji su u Monarhiji zauzimali, počeli su tražiti privilegije što bi ih u najmanju ruku izjednačile s Austrijom, to jest s Bečom koji je držao u svojim rukama vlast nad cijelim carstvom. Franjo Josip I morao je — pod pritiskom nedaća u vanjskoj politici — pristati na dualističko uređenje Monarhije. Tako je došlo do austrijsko-mađarske nagodbe 1867 — a da bi se Mađari potpuno zadovoljili u ambicijama koje su ih vukle na Jadransko more i prevlast na tom putu, dvor je tražio od Hrvata da sklope hrvatsko-mađarsku nagodbu. Taj je zahtjev naišao u Hrvatskoj na odlučan otpor. Da bi svladao taj otpor, Franjo Josip je postavio 1867. u Hrvatskoj za bana Levina Raucha. On je započeo energičnom akcijom da u Saboru pod svaku cijenu dođe do većine koja bi izglasala željenu nagodbu. Teror, korupcija, novi zakoni koji su u Saboru osiguravali veći broj virilista[1], a manji broj izabranih zastupnika,

[1] Virilist, član Sabora po rodu i položaju, a ne biran. (Velikaši, crkveni dostojanstvenici.)

sve je to Rauch stavio u pogon da ostvari namjere Beča. U Hrvatskoj je odmah počela ogorčena borba protiv Raucha. Najodlučniji protivnici bili su pripadnici Narodno-liberalne stranke kojoj su na čelu stajali Ivan Vončina[1] i Matija Mrazović[2]. Janko Jurković, u to vrijeme školski nadzornik, ne samo da je bio politički istomišljenik Mrazovića i Vončine nego je s njima bio i lično najintimnije sprijateljen. Mrazović i Vončina bili su, doduše, mnogo borbeniji i aktivniji od Jurkovića, ali je on bio jednako odlučan kao i oni da se bori do posljednjeg, premda je borba s Rauchom gotovo ličila na borbu Davida s Golijatom. Dok je Rauch imao na svojoj strani najteža oružja — cjelokupni politički aparat, okrilje bečkog dvora, bolje reći samog Franje Josipa, vlast nad egzistencijama svojih protivnika — dotle je opozicija mogla da izađe na megdan oboružana jedino parolama o hrvatskom državnom pravu, pozivajući se na davno dobivene povelje i zaključene ugovore s Habsburgom i s Mađarima, kao i svojom nepokolebivom odlučnošću da se bori protiv Raucha i protiv nagodbe, koja je ipak bila sklopljena 1868.

Jedne večeri 1869. godine Jurković je došao u svoj dom u Gornjem gradu mnogo kasnije no što je obećao ženi kod odlaska. Vratio se naizgled vedra raspoloženja, ali je ona odmah osjetila da je ta vedrina usiljena, glumljena, da se ispod te vedrine krije neka doživljena neugodnost. Da bi mužu prikratila tegobno glumljenje, upitala ga je izravno:

— Što se dogodilo? Vidim da si doživio nešto neugodno. Najbolje je da mi odmah rekneš sve, kako ne bih strepjela očekujući možda nešto još gore.

— Moramo se pripremiti da što je moguće bolje dočekamo crne dane, koji će sasvim sigurno nastupiti u najkraće vrijeme.

[1] Vončina Ivan (1827—1885), političar. Kao riječki podžupan došavši u sukob s Mađarima, penzioniran. U Sisku izdaje političke listove »Zatočnik« — »Branik« — »Südslawische Zeitung« u kojima napada Raucha i hrvatsko-mađarsku nagodbu od 1868.

[2] Mrazović Matija (1824—1869), političar, pravnik i publicist. Za apsolutizma izdavao stručni časopis »Pravnik«. Uz Vončinu i Miškatovića optužuje bana Raucha zbog korupcije. Rauch ih tuži pred pukovnijskim sudom u Sisku, no sud ih oslobađa. Taj politički proces dobio je evropski publicitet, te je Rauch nakon osude uskoro morao demisionirati.

— Što je na stvari? Govori bez uvijanja. Ukoliko prije saznam, utoliko bolje.

— Bio sam kod Vončine. Bio je tamo i Mrazović. Govorili smo o političkoj situaciji. Rauch vrši pritisak na sve strane nemilosrdnim načinom. Rauchov je Sabor donio zaključak prema kojem se svako pobijanje nagodbe smatra zločinom smetanja javnoga mira, pače i veleizdajom. On progoni svakoga tko se usudi dići glas protiv sklopljene nagodbe. Sad se bacio na profesore i učitelje i već ih je suspendiran znatan broj. Moramo učiniti nešto da ih zaštitimo. Ne možemo trpjeti da se stotine i stotine učitelja i profesora sa svojim obiteljima izvrgnu beskorisnim stradanjima. Treba učiniti nešto značajno, nešto o čemu bi možda ipak poveli računa oni gore u Beču, a i oni u Pešti.

— Što ćeš učiniti, što nas čeka?

— Razgovarali smo i pretresali sve. Na kraju smo uvidjeli da ja kao vladin referent za školstvo moram istupiti protiv Raucha. Ja sam na istaknutijem položaju od ostalih školskih radnika. Morat će se ipak zapitati oni tamo gore: Što se to događa u toj Hrvatskoj, kad se bune čak i viši činovnici?

— Pa što ćeš učiniti?

— Treba napasti Raucha i njegove trabante. Potrebno je viknuti tako da bi nas čuli i naši kod kuće, i oni u Beču, i oni u Budimpešti, a i u inozemstvu, da se Rauch služi nedopustivim terorističkim sredstvima i da takvim načinom kalja čast i dostojanstvo hrvatskoga bana.

— A znaš li što će se izroditi iz toga svega za nas dvoje?

— Zbog toga sam i zabrinut. Da sam sâm, ne bih se mučio brigama, ali znam kako će tebi biti teško.

Zamukli su oboje. Što bi još mogli da reknu? Što bi mogao reći on, što ona? Ako on misli da nema drugog izlaza i puta, onda je sigurno tako i nema što da se razmišlja, nema što drugo da se odlučuje. Odluka je, zapravo, stvorena još prije no što se problem javio. Ona je uvjetovana cijelim njegovim bićem. Pozna ona njega.

Tu ne može biti kolebanja. Teško će biti sprijateljiti se s novim stanjem koje briše smireni, sređeni život u zatišju osigurane egzistencije, ali čestit čovjek ne smije postupiti drugačije. Ne da ne smije, ne može!

— Bit će teško — rekla je ona.

— Da, bit će teško! — odgovorio je on. — Ali preživjet će se nekako i bez nadzorničke plaće. Radit ću više u Jugoslavenskoj akademiji. Prevodit ću za kazalište. Osim toga surađivat ću u novinama. Zabranili su nam u Zagrebu »Pozor«, ali on izlazi u takozvanom Vojnom Sisku pod nazivom »Zatočnik«. Vojni Sisak je na području Vojne krajine. Tamo ne dosiže banova vlast.

— Razumjela sam sve i vidim da ne može biti drukčije. U ime božje — radi kako misliš.

Jurković je poslije toga razgovora održao jednom prilikom veoma odlučan govor u kojem je napao Rauchovu većinu u Saboru. Na taj odlučan govor uslijedio je odmah i očekivani odgovor: Jurković je bio suspendiran. Nastupili su dani opterećeni brigama, napetim iščekivanjima što će biti dalje, kako će svršiti započeta borba s Rauchom. Da bi zaradio kruh svagdašnji, Jurković je radio više nego ikada prije. Pisao je za Akademiju »Raspravu o našem komusu«, surađivao u novinama, prevodio kazališne komade, pisao izvorne komedije.

Međutim, svi ti izvori zarade nisu bili dovoljni za pokriće životnih potreba koje su se povećale adoptiranjem male nećakinje. Tako je došlo do neočekivanog obrata: brat, koji je velikodušno ponudio pomoć sestri u nevolji, morao je prihvaćati njenu materijalnu potporu u vremenu od dvije godine, koliko je još trajalo Rauchovo banovanje.

Mala je Milka ostala i dalje u samostanskom odgojilištu. Ona je bila po prirodi neobično živa, gotovo neobuzdana, a život u mlinu, uz tatu koji ju je mazio i činio sve što je ona htjela, još je pojačao tu neobuzdanost. Majka i ujak su računali da će stega koja vlada u odgojilištu biti blagotvoran činilac-odgojitelj. No djevojčica je bila duboko nesretna svojom sudbinom. Nije se mogla nikako priviknuti na novo stanje u kojem se našla. Njen se život korjenito izmijenio. Umjesto slobode na koju je

bila naučena, zatočenje. Mjesto topline roditeljskoga doma, hladna strogost samostanskog odgojilišta, propisi i pravila. Što su vrijedila uvjeravanja dobrog ujaka i lijepe ujne, kad su jedine veze djevojčice s prirodom bile samo dnevne šetnje u redovima dvije po dvije? Kad je svaka pobuda za skakanjem, trčanjem i penjanjem po drveću smatrana prijestupom, nepodopštinom? Kad joj nije bilo dopušteno pjevati punim glasom da bi dala oduška djetinjem zanosu.

Materijalna kriza izazvana ujakovim suspendiranjem ipak je bila donekle prebrođena. Sredilo se nekako kućanstvo te bi čovjek pomislio da će se u obitelji Jurković dalje odvijati smiren, normaliziran život.

Tašta nada.

Na pomolu su bile nove brige, novi nemiri.

U odgojilištu se među pitomicama pojavio skorbut i trahom. Spoznaja da opasnost od zaraze, zbog slabih uvjeta za izoliranje oboljelih pitomica od zdravih, nailazi u takvim internatima na plodonosno tlo, uplašila je ujnu i ona je uzbuđeno odmah predložila da djevojčicu uzmu k sebi u kuću. I tako je slučaj stvorio prvi preduvjet za uzgoj kazališne umjetnice. Dakako da u to vrijeme nitko od njih nije ni pomišljao na nešto slično. Pitanje budućeg zvanja djevojčice nije još bilo na dnevnom redu. Ono će se rješavati, možda, deset godina kasnije. Prva je briga bila: kako, kojim putem i načinom krenuti da se od djeteta uzraslog u punoj slobodi ladanjske idiličnosti, u vezi s prirodom što se u osami Lonjskog polja razigravala u beskrajno bogatom šarenilu svih godišnjih doba, uzraslog s poljima i livadama, šumama, cvijećem, leptirima, konjima, kravama, pticama i povrh svega u poetičnoj atmosferi mlina na rječici što danju i noću pjeva i priča neke bajke — kako od takva djeteta stvoriti dobro odgojenu djevojčicu zagrebačkog društva? Što bi trebalo učiniti da se takvo dijete prilagodi svim zahtjevima gradskog života u kojem se sve kreće po nekim ustaljenim pravilima? Težak zadatak. Srećom su Jurkovićevi, i ujak i ujna, vladali sposobnošću koja se uvijek očituje kao najbolji pedagog: oni su znali voljeti i biti strpljivi. Kao početak

bilo je najvažnije to što je ujna ili — kako ju je mala Milka nazivala — tetica bila osvojena, te je, neočekivano i za sebe samu, osjetila živu potrebu da svojom ljubavlju zakrili dijete od svih nedaća koje bi se mogle pojaviti. U njoj se razbudio osjećaj materinstva, koji je do tada, kako se čini, bio prigušen.

Život je u Jurkovićevoj kući poprimio nove oblike. Brisano je mnogo toga što je prije bilo važno. Mijenjale su se navike za volju djevojčice koja je osvojila srce lijepe gospođe Laure.

Poslije zatočeništva u internatu Milkin se život temeljito promijenio. Oh, kako je sve odjednom postalo vedrije, toplije. Kao da se srušio crni zid koji je sakrivao pogled na svijet, na prirodu, na ljude. Život je ponovo postao lijep.

Međutim, lanac nevolja koje su počele ujakovim suspendiranjem s mjesta referenta za školstvo još uvijek nije stigao do kraja.

Kad su Milku 1870. izvadili iz opatičkog internata, upisali su je u gradsku pučku školu. Milkina je razrednica bila stvorenje više karijerističkih ambicija nego pedagoških vrlina. Pokazala je dosta vidljivo kako je veoma dobro poznato da Janko Jurković više nije šef prosvjetnog odsjeka, i da je u nemilosti kod pretpostavljenih.

U razredu su se djevojčice našle podijeljene u dva tabora. Djevojčice bi kod kuće čule razgovore odraslih gdje su padale pohvale političkim prijateljima, a pogrde političkim protivnicima. Upola nesvjesno, kao pod sugestijom onoga što su čule kod kuće, a upola iz taštine, da istaknu svoje značenje, podijelile su se u razredu prema političkoj pripadnosti svojih starijih.

Jednoga dana za vrijeme odmora u školi došlo je sasvim nedužnim povodom do sukoba između tih dviju skupina. Bilo je to prije završetka školske god. 1870—71. Milka je pričala prijateljicama kako će ljetne praznike provesti s ujakom i teticom u mlinu na Doljnjem Sipu, gdje joj živi majka s bratom. To je najljepši kraj na svijetu. Kupat će se u Česmi, lutati po beskrajnim šumama i livadama, brati jagode, gljive, jesti mnogo voća — njena majka ima ogroman voćnjak sa svim vr-

stama voća, jabukama, kruškama, šljivama, breskvama — i čega sve tamo nema.

Prijateljice su slušale zanesene lijepom slikom blaženstva koje je Milku čekalo. Djevojčice iz druge, protivničke skupine slušale su to Milkino pričanje jednako pažljivo, ali je to slušanje bilo praćeno podrugljivim smiješkom. Najposlije se jedna djevojčica iz te skupine uputi, tobože, prema prozoru. Prolazeći neposredno pokraj Milke, stane joj, kao slučajno, na nogu. Milka je vrisnula od boli.

— Zašto si mi stala na nogu?

— Oh! Princeza iz mlina. Pravi se važna. Slučajno sam ti stala na nogu.

— Lažeš! Namjerno si mi stala na nogu!

— Doklatila se iz mlina u Zagreb i sad bi htjela da bude važna, a nema što da jede sa svojim ujakom gladušem. Sad moraju svi na selo, da ne bi u Zagrebu umrli od gladi.

Zluradi smijeh iz protivničke skupine popratio je te primjedbe. Odgovor na izrečene uvrede bila je zvonka ćuška kojom je Milka sama sebi pribavila zadovoljštinu.

Započela je vriska i nadvikivanje dviju neprijateljskih skupina koje su u sav glas nastojale da dokažu vlastitu nedužnost i isključivu krivnju protivničkog tabora. Plač, krika i vriska prodirali su iz razreda na hodnike i dalje do zbornice, gdje su učiteljice provodile odmor između dva sata. Pojavila se razrednica da otkrije uzrok toj neočekivanoj galami i odmah je započela s istragom. Slijedilo je uzajamno optuživanje, lažljivo i istinito dokazivanje krivnje, a na kraju toga učiteljičina osuda:

»Milka je kriva. Ona je uopće uzrok mnogim nemilim pojavama. Divlja je, neobuzdana, hoće da uvijek ima pravo, hoće uvijek da bude najvažnija. Sad je već počela i s tučnjavom, čega nikada prije nije bilo u ovoj školi.«

U daljnjem slijedu te »afere« bila je pozvana tetica da se pojavi pred ravnateljicom škole i razrednicom u svojstvu optužene. One su joj, na prilično neuvijen način, izrazile beskrajno čuđenje zbog neodgojenosti ne-

čakinje »uvaženog pedagoga i kultiviranog čovjeka Janka Jurkovića«. Čušnula je dobru djevojčicu, kćerku veoma cijenjenog državnog činovnika, člana stare i ugledne zagrebačke obitelji, djevojčicu koja je upravo uzorno odgojena i koja sasvim stalno nije mogla učiniti ono zbog čega je Milka optužuje. Tražile su da Milka pred cijelim razredom zamoli za oproštenje razrednicu koju je drsko uvrijedila, jer je uporno tvrdila da razrednica ima krivo kad nju smatra glavnim krivcem te nemile upadice. Osim toga su tražile da Milka prizna pred cijelim razredom da je lagala kad je okrivila svoju protivnicu, te da i nju zamoli za oproštenje. A tetici su održale malo predavanje kako mora kod kuće posvećivati više pažnje odgoju djevojčice, koja, vjerojatno, i nije sama toliko kriva svojoj neobuzdanosti, budući da je odrasla na selu, u zabitnom mlinu, daleko od civilizacije i civilizirana svijeta, pa nije ni mogla naučiti kako se treba vladati među ljudima....

Teško je bilo ponosnoj gospođi Lauri progutati gorku pilulu koju su joj nadmoćno-saučesnom »obazrivošću« servirale dvije »zabrinute« odgojiteljice.

Obećala je da će stvar urediti prema njihovoj želji i zamolila ih da oproste za neugodan incident. Uvjerena je da ubuduće neće biti sličnih ispada.

Kod kuće je bilo mnogo teže no što se tetica nadala. Milka je uporno odbijala da se prizna krivom i da se pokori zahtjevima tetice, odnosno ravnateljice i razrednice. Ona neće moliti nikoga za oproštenje. Ni lažljivicu koja ju je uvrijedila, ni učiteljicu koja je krivo presudila. Nikakva ujakova nagovaranja, nikakve tetičine molbe i prijetnje nisu mogle svladati njen otpor. Najposlije je tetica zaprijetila da će je, ako ne učini ono što se od nje traži, vratiti u samostanski internat. Sve je bilo uzalud. Svršilo se s tim da je tetica objavila kako neće biti izlaska iz kuće dokle god ne obeća da će učiniti sve što se od nje traži.

Prošao je dan, prošla su dva dana — Milka je bila zatvorena u kući. S njom nisu razgovarali, a i ona je uporno šutjela. Najposlije, trećeg dana se dogodilo nešto sasvim neočekivano: djevojčica je nestala iz kuće.

Tetica je ušla u njenu sobu i našla otvoren prozor, a sobu praznu. Odmah je shvatila da je djevojčica pobjegla. Kamo? Tetica se prestrašila. Tko zna kakve se misli mogu poroditi u glavi uporne djevojčice i što je kadra učiniti u svojoj tvrdoglavosti. Tetica je pojurila na ulicu ne bi li tamo nešto saznala. Susjeda joj je rekla da je vidjela kako je Milka skočila kroz prozor i kako je pojurila prema Markovu trgu. Tetica požuri prema Markovu trgu. Usput je srela znanicu koja joj je rekla da je vidjela malu Milku kako juri Mesničkom ulicom prema Ilici. Ona joj se javila, ali djevojčica ju je samo nekako čudno pogledala i odjurila dalje. Tetica nije znala što da učini. Kamo da se uputi? Pošla je u Jugoslavensku akademiju u Opatičkoj ulici da obavijesti muža o neočekivanom događaju. U uzbudljivom nagađanju i kombiniranju kamo se mogla bjegunica uputiti, najednom je ujaku sinula misao da je djevojčica pošla prema Savi. Nije se usudio da produži svoje sumnje do kraja. Pojurili su na ulicu, unajmili fijaker da bi što je moguće brže došli do Savske ceste, odnosno do Save. Duga je Savska cesta, a sad se činila još mnogo dužom. Gledali su desno, gledali lijevo da je ne bi mimoišli. Kad su već bili kod Save, ugledali su nepoznata čovjeka kako čvrsto drži Milku koja mu se otimala iz ruku.

Zaboga, što se to događa?

Čovjek je pecao na obali Save, kadli ugleda djevojčicu kako juri prema rijeci. Stvar mu se nekako pričinila čudna. Povikao joj je kamo će. Nije mu ništa odgovorila, samo je pojurila još brže. Uplašio se da dijete nije sasvim pri svijesti i da bi moglo počiniti kakvu ludost. Potrčao je za njom. Ona je pojurila još brže. Srećom se spotakla i pala. Tako ju je dostigao i uhvatio. Otimala mu se, plakala i vikala da neće natrag u Zagreb, da hoće k mami na Doljnji Sip. Nije razumio što to znači i samo ju je držao čvrsto u nedoumici što da započne. Dobro je što su stigli u pravi čas, jer ne zna kako bi se to svršilo.

Vratili su se kući. Milka je cijelim putem drhtala kao u groznici. Vikala je i dalje da neće ostati u Zagrebu, da

hoće k mami na Doljnji Sip. Razodjeli su je, položili u krevet i pozvali prijatelja liječnika. Taj je odredio mirovanje.

Bio je to težak doživljaj u Jurkovićevoj kući. Sva strahota onoga što se, eventualno, moglo izroditi iz toga, iskrsnula je u njihovoj svijesti istom u noći kad je zavladao mir i kad je i kod njih počela popuštati živčana napetost izazvana jednosatnom neizvjesnošću o sudbini djeteta koje je bilo povjereno njihovoj brizi i koje su veoma voljeli. Nije mnogo trebalo, pa da tetica doživi živčani slom.

Ona je u najboljoj namjeri htjela da najjednostavnijim načinom riješi neprijatnu situaciju što se porodila kao plod Milkinih karakternih osobina, htjela je da primijeni kod Milke istu metodu kakvu bi njena pokojna majka primijenila na njoj, da je izazvala takvu situaciju dok je ona bila dijete. Sad je shvatila da je Milka drugačija nego što je ona bila, drugačija nego što su djevojčice u obiteljima njenih prijatelja i čudila se samoj sebi, kako to da od samog početka nije pravo ocijenila kod tog djeteta osebujnosti koje su se pojavljivale u nekim zgodama manjeg značenja, ali koje nitko nije smatrao bitnima ni osobito važnima.

Sjedeći noću uz Milkin krevet, tetica je razmišljala o svemu tome i našla se pred novim problemom: kako postupati dalje? Zaplakala je zbog spoznaje vlastite krivnje i zbog nemoći da riješi taj problem. Najednom je začula:

— Zašto plačeš, tetice? — Milka ju je promatrala ispitujućim pogledom.

— Kako si mogla da nam naneseš takvu bol? Znaš li ti kako mi tebe volimo? A ti si nas sve htjela unesrećiti. I ujaka i mene, i mamu i brata. Sve si nas htjela unesrećiti.

— Zašto bih vas unesrećila? Kako bih vas unesrećila?

— Pa što si htjela? Htjela si se utopiti.

— Ne. Zašto bih se htjela utopiti?

— Pa zašto si pošla k Savi? Zašto si htjela skočiti u rijeku, kad te onaj čovjek uhvatio?

— Htjela sam poći na Doljnji Sip k mami. Neću da

ostanem u gradu, gdje ljudi lažu i gdje i druge tjeraju da lažu.

— Ali kako bi ti došla na Doljnji Sip? Znaš li ti kako je to daleko? Osim toga ne znaš ni puta. Kuda bi pošla?

— Išla bih pješice do Siska. Cesta vodi u Sisak. A ja bih pitala ljude. U Sisku bih sigurno našla nekoga iz Vezišća. Negdje u selu bi mi dali da prenoćim. Ljudi u selu su dobri. Bolji nego u gradu.

— A što bi jela?

— Dali bi oni meni i jesti, znam ja.

— A zašto si bježala pred onim čovjekom koji te je zadržao?

— Nisam htjela da mu odgovaram kad me je pitao kamo ću. Nikoga se ne tiče što ja hoću da načinim. Pogotovo se to ne tiče nepoznatih ljudi. Htjela sam preplivati na drugu obalu Save, htjela sam pobjeći pred njim.

— Pa ne bi mogla plivati u haljinama.

— Ja znam dobro plivati, a Sava i nije tako široka. Preplivala bih lako.

— Dijete moje ludo, bojim se da ne bi preplivala, tamo ima virova. Ali kad bi i preplivala, kako bi dalje u mokroj odjeći?

— Posušila bih odjeću komad po komad, pa bih se uputila prema Sisku.

— I ne bi se bojala sama na cesti?

— Zašto bih se bojala? Svuda ima dobrih ljudi. Netko bi me sigurno povezao i kolima. Uvijek ima seljaka koji kolima idu za svojim poslovima. Ja bih lijepo zamolila, a seljak bi me povezao. Moj je tata uvijek govorio da treba biti dobar, pa će i prema tebi ljudi biti dobri. Moj je tata uvijek govorio: »Moja se djevojčica ne smije bojati ničega. Ni ljudi, ni životinja, ni groma, ni mraka, ničega.«

— A mi? Što bi bilo s nama ovdje? Na to nisi mislila. Znaš li ti da bih ja poludjela od brige i jada. A isto tako i ujak. Na nas nisi mislila. A i tvoja mama bi se žalostila.

— Nisam lagala i neću da lažem. Učiteljica je imala krivo. Ne volim ljude koji lažu. Moraš mi vjerovati.

Ne, ona nije znala lagati. Ni u djetinjstvu ni kasnije kao odrastao čovjek. Engleski muzički kritičar Herman Klein piše u svojoj knjizi »Zlatno doba opere« (1933):
»Trnina je bila najiskrenija i najsavjesnija od svih žena koje sam ikada susreo u umjetničkim krugovima.«
Uvijek je mrzila laž i pritvorstvo. Ta je mržnja na laž i lažljivost bila kasnije neobično važan faktor u njenom umjetničkom stvaranju. Iskrenost i neposrednost njenih kreacija izrastale su na tlu istinoljubivosti do posljednjih granica. Bila je to njena prirođena odlika.
— Ti mene ne voliš. Da me voliš, vjerovala bi meni, a ne bi me tjerala da se pretvaram i da priznam krivicu koju nisam počinila — nastavljala je djevojčica.
— Ja tebe volim, ali sam povjerovala učiteljici, jer ne mogu pretpostaviti da bi ona lagala.
— Učiteljica mene uvijek grdi i kad jesam i kad nisam kriva. Ona mene ne voli, a voli one druge. Ali ovog puta nisam ja bila kriva. A ti si me kaznila i htjela si me vratiti natrag k opaticama. Neću k opaticama i neću da lažem. Hoću k mami.
I ujak je došao u sobu privučen uzbuđenim glasovima. Dugo je trebalo da se smire sve troje. Na kraju su uzajamno obećali da će jedni drugima uvijek i sve povjeravati i da će jedni drugima sve vjerovati, kako nikad više ne bi došlo do takvih nesporazuma.
Te je noći sklopljeno prijateljstvo između osmogodišnje djevojčice i dvoje odraslih ljudi, te se noći zametnula uzajamna odanost i povjerenje koji su ujaka i teticu neodoljivo privezali uz to malo, karakterno biće što ih je zapanjilo svojom neobičnošću, taj zametak budućeg čovjeka koji je već sada pokazivao da ga ne smiju svrstavati u poznate ljudske kategorije, već da ga treba mjeriti posebnim mjerilom građenim samo za nju.
Do smrti su ostali povezani tom odanošću koja se tokom života samo još produbljivala novim izrazima samozatajne odanosti i požrtvovnosti, pa i poslije smrti u zajedničkoj grobnici gdje ona, prema izričitoj želji, počiva pored svojih najboljih prijatelja koji su se uvijek držali obećanja što su ga dali te noći.
O samom događaju nije se govorilo nikada više. Susjedima su ispričali da je djevojčica u nastupu groznice pobjegla od kuće. Tako je bilo javljeno i u školu, koja je ionako bila pred završetkom drugoga polugodišta. Uskoro su zatim promijenili stan da bi djevojčica pripala drugom školskom području.
Poslije dvije godine uzbudljivih političkih zbivanja uspjelo je dotjerati Raucha do pada. Jurković je ponovo zauzeo raniji položaj, odnosno imenovan je tajnikom Zemaljske vlade, a još kasnije ga je ban Mažuranić postavio odsječnim savjetnikom za sveukupno hrvatsko školstvo.
Milka je završila četiri razreda pučke škole i upisali su je u Višu djevojačku školu. Izgleda da se tetica predavala sličnim sanjarijama kakvima se nekada predavala majka Franjica, naime, da će djevojčica poslije četvrtog razreda Više djevojačke škole svršiti još Domaćinsku školu, a onda dobrom udajom završiti prvu fazu života, da bi započela drugu kao supruga i majka. U tom se očekivanju i s takvim perspektivama odvijalo Milkino djetinjstvo, a kasnije i djevojaštvo između starih zidova Gornjega grada, gdje je, kako piše Jagoda Truhelka[1], njena vršnjakinja i školska drugarica »... Milka svojim temperamentom znala unijeti naročiti sadržaj dogodovštinama u kolu obijesnih drugarica kao kolovođa i prednjakinja u igrama i pustolovinama. Sve bi se podložile njenoj volji, jer se odlikovala junaštvom i neustrašivošću u svakom sportu koji je u ono vrijeme bio pristupačan djevojkama. Ni jedno joj drvo nije bilo previsoko, ni jedan krov nedostižan da se ne bi pokušala popeti na njega da pogleda na svijet oko sebe.«
Sretni dani s Doljnjega Sipa kao da su se nastavljali u zagrebačkoj sredini. Zagreb je u to vrijeme bio grad s nešto više od 20.000 stanovnika, sav okružen šumama, parkovima i protkan privatnim vrtovima s prekrasnim drvećem. Doljnji Sip je za Milku prestao postojati. Nije više bilo prazničkih posjeta rodnom kraju. Uza svu

[1] Truhelka Jagoda (1864—1957), književnica. Bila je nastavnica. Napisala je više članaka i rasprava iz oblasti pedagogije. Među brojnim djelima namijenjenima djeci ističe se knjiga »Zlatni danci«.

dobru volju i nastojanja, majka ipak nije bila u stanju da svlada zahtjeve koji su se javljali u vezi s vođenjem mlinarskog gospodarstva. Napustila je Doljnji Sip i preselila se sa sinom u Petrinju, gdje je preuzela vođenje kućanstva kod znanca župnika. Bilo je to povoljno rješenje i za sina, koji je tamo mogao pohađati preparandiju da bi se spremio za zvanje učitelja. I tako se Milka uslijed svih tih okolnosti sve više pretapala u zagrebačko dijete. Nije bila neka ljepotica. Izrasla je suviše visoka za svoje godine i, kako to biva gotovo kod sve djece koja naglo rastu, naginjala je da se pognutim držanjem prilagodi nižoj okolini, da uvlači glavu među ramena i da grbi hrptenjaču u predjelu lopatica. Bila je u tom držanju velika opasnost za njen fizički razvitak. Ako se toj opasnosti pravovremeno ne doskoči, ona može uroditi nepopravljivo lošim rastom i držanjem; zbog toga takvo stvorenje, pogotovo žensko, kasnije pati cijeloga života. Tetica je to odmah uočila i poduzela energične mjere da bi tome doskočila. Milka je morala dnevno satima držati preko leđa štap koji joj je bio provučen ispod oba pazuha. Dosadna i neugodna procedura, no ona joj se podvrgavala bez prigovora. Ti tegobni sati postali su odgojitelj koji je utjecao na njen daljnji život: ti su je sati naučili fizičkoj i psihičkoj disciplini. Prirođeni je razbor kod tog igrao odlučnu ulogu. Naučila je da kontrolira samu sebe, da svladava nedostatke koji su se javljali kao rezultat nekih prirođenih osobina.

Visoki se stas odražavao nepovoljno i u pokretima djevojčice. Ti su pokreti bili prilično »uglati«, ukočeni. I tome je trebalo doskočiti. Morala je u školu za plesanje. Za razliku od štapa ispod pazuha, koji je bio veoma neugodan, škola za ples bila je ugodna odgojna mjera. Plesala je rado. Neočekivano je otkrila ljepotu zaobljene geste, ljepotu mekoće u pokretu, počela je promatrati ljude oko sebe kako se kreću, kako se drže, i uočavala je razlike. Shvatila je da mora gledati kako bi svladala kod sebe mnoge nedostatke. Ples je bio dobar put tom cilju, ali je ipak bolji put bio svakodnevna gimnastika,

igranje tenisa i, što je najglavnije, stalno kontroliranje svih pokreta i držanja kod sjedenja i hodanja.

Tetica je sanjarila o Milkinoj sretnoj budućnosti. Treba da se neki lijep i sposoban mladić zaljubi u nju i da je zaprosi. Nije nimalo sumnjala da će Milka moći birati muža prema vlastitim sklonostima i pomišljala je već na to kako će uskoro morati početi polagano spremati miraz i opremu za nevjestu.

NEPREDVIĐENA SLUČAJNOST USMJERUJE MILKINU BUDUĆNOST NA NESLUĆENO PODRUČJE

Svršila je školska godina 1875—76. Milka je završila treći razred Više djevojačke škole s odličnim uspjehom. Tetica je željela da tu zgodu svakako obilježi malom proslavom. Bilo je odlučeno da se pođe na izlet u Remete. Pozvano je nekoliko Milkinih najboljih prijateljica koje su zajedno s njom završile razred, a od odraslih bračni parovi Vončina i Mrazović. Nije bilo moguće zamisliti neku značajniju zgodu u Jurkovićevoj kući kod koje oni ne bi sudjelovali.

Upravo u to vrijeme došla je u Zagreb iz Petrinje Ida Wimberger, rođena Brkić, rođakinja Vončininih. Ostala je udovica poslije smrti muža koji je bio vojni auditor i odlučila je da buduće dane provede u Zagrebu. U mladosti se namjeravala posvetiti muzici. Učila je pjevanje i sviranje na glasoviru. Kako se pokazalo tijekom vremena, glas nije bio takav da bi se mogla nadati uspješnoj pjevačkoj karijeri, i tako je Ida Brkić umjesto na pozornicu stupila u brak. Poslije smrti muža pomislila je da bi svoju muzičku izobrazbu mogla iskoristiti za zvanje muzičkog pedagoga. Došla je, dakle, u Zagreb da se posavjetuje s rođacima o toj namjeri, i tako je kao njihov gost bila i ona pozvana na taj izlet. Ta je slučajnost postala presudna za mladu Milku.

Stariji su se odvezli u Remete kolima, a djevojke su pošle pješice uz potok Medveščak sjenovitim drvoredom koji je vodio preko Mirogojskog brijega gotovo do Remeta.

Na domaku Remeta smislile su malu, nedužnu šalu: prišuljat će se zaobilaznim putem do mjesta dogovorena za sastanak, a onda, kad ih stariji budu najmanje očekivali, zapjevat će iz svega glasa »Glasna, jasna od pameti!«. To je rodoljubna pjesma, i bit će svima drago da je čuju.

Šala je uspjela iznad očekivanja. Raspoloženje je kod

starijih i mladih bilo da ne može bolje, a što je važnije, ta je šala postala prekretnicom Milkine budućnosti. Wimbergerici se neobično svidio Milkin glas.

— Taj je glas divan — rekla je tetici. — U njem je nešto što čovjeka grabi za srce. — Čudila se kako još nitko nije došao na pomisao da bi taj glas trebalo školovati i da bi se Milka trebala posvetiti pjevačkom zvanju:

— S takvim je glasom moguće osvojiti svijet!

Tetica je bila iznenađena. Što joj to Wimbergerica priča? Pozvala je supruga da i on to čuje, i Wimbergerica je morala ponoviti ono što je rekla. Sad se i Jurković začudio. Ne, oni nisu nikada pomišljali da bi se Milka mogla posvetiti pjevačkoj karijeri. Tetičina nećakinja, kćerka njena brata, Leonora Smekal, da, to je drugi slučaj. Ona je obdarena prekrasnim glasom i ona već i uči pjevanje. Svi joj proriču sjajnu karijeru. Ali Milka? Ne! Nitko nije dolazio na ideju da bi i ona mogla poći tim putem. Uostalom, trebalo bi čuti samu Milku što o tom misli. Pozvali su je i upitali da li bi htjela učiti pjevanje. Bi li se htjela posvetiti opernoj karijeri?

Nasmiješila se u neprilici. Tetica je izrekla ono o čem je znala potajno sanjariti, a što se nije usuđivala izgovoriti jer je mislila: da imam sposobnosti za pjevačicu, to bi sigurno i drugi primijetili isto tako kao što su to primijetili kod Lorike. A sad, eto, ta nepoznata gospođa, koja je i sama školovana pjevačica, kaže da bi se ona morala tome posvetiti.

— Dakle, što misliš, Milka? — upitao je ujak.

— Pa, voljela bih.

— Ja uzimam Milku kao prvu učenicu i jamčim za uspjeh — rekla je Ida Wimberger.

— Pa zašto ne? — rekla je tetica manje potvrdno, a više kao da pita ujaka za mišljenje.

— Pa zašto ne! — odgovorio je ujak potvrdno kao da je stvar time definitivno riješena.

I tako je na izletu u Remetama sretnim stjecajem nepredviđenih okolnosti položen temelj za jednu od najvećih svjetskih opernih karijera.

PRVI NASTUP PRED PUBLIKOM. STUDIJE U BEČU

Wimbergerova je otvorila privatnu školu pjevanja u Nikolićevoj ulici broj 14. Da bi se učenici što je moguće bolje pripremili za svoje buduće zvanje, da bi se privikli na publiku i da bi im se pojačala ambicija, a najposlije da bi pokazala Zagrepčanima rezultate svojih nastojanja, Ida Wimbergerova je priređivala javne produkcije u Glazbenom zavodu. Na kraju prve godine Milka je nastupila u izvedbi »Snjeguljice«. Pjevala je i glumila glavnu ulogu uz pratnju zbora ostalih učenica koje su predstavljale patuljke.

Ove produkcije, kao i Wimbergeričina škola bile su veoma važna pojava u muzičkom životu Zagreba, u kojemu je prvo mjesto zauzimala opera.

Hrvatska se opera od svog osnutka 1870. nije mogla razviti u potpuno narodnu umjetničku ustanovu u prvom redu zbog nedostatka domaćih pjevača i pjevačica. Moralo se pribjegavati gostovanjima ili angažmanima stranih, u prvom redu talijanskih pjevača, kojih je prednost bila u tome da su imali nastudiran opsežan operni repertoar. U toj je situaciji škola Ide Wimberger bila velika nada da će Zagrebačka opera doći do novih domaćih sila.

August Šenoa, u neprekidnom nastojanju da dokaže prijateljima i neprijateljima kako je u Zagrebu opera ne samo bezuvjetno potrebna nego kako postoje i svi preduvjeti za njen rad i opstanak, pisao je u svojim »Zagrebuljama IV« godine 1879:

> Neću govoriti o sadanjoj operi, o njenom opstanku ili propasti, hoću samo da odgovorim na jedno pitanje.
>
> Kod riječi »hrvatska opera« obično se neki ljudi nasmjehnu porugljivo: »Odakle vam pjevača i pjevačica? Što imamo od toga da nam Talijan, Čeh ili Nijemac tralaliče kukavnom hrvatštinom?«
>
> Možemo li imati domaćih pjevačica?

> Bilo je 18. travnja na večer, kad uđoh u dvoranu našega Glazbenog zavoda. Gospođa Ida Wimberger htjede nam pokazati što su njene učenice naučile. Mi vrlo dobro znamo da gospođa Wimbergerova ima svojih zavidnika, ali neka je zato ne boli glava. Tkogod u Zagrebu nešto radi ima zavidnika. Gospođa Wimbergerova može se ponositi svojom pobjedom. Kako se to pjevalo! Kakva su to lijepa bila grla! Upravo sam se divio koliko lijepih grla kod nas imade, jer su te slavujice sve domaće kćeri. Bože! — pomislih — koliko lijepih sila za pravu hrvatsku operu. Eto živa odgovora na podrugljivo upitkivanje blaziranih glosatora, koje samo onda spopada umjetnička drhtavica kad se primadoni ime svršava na »ini« — »eti« — »icci« — »ucci«. Pa, da presiječem unaprijed svaki prigovor, reći ću vam da se između tih gospođica neke posve ozbiljno našem pozorištu posvetiti kane.
>
> Među učenicama je M. Trnina s Olgom Veličković pjevala duet iz Meyerbeerova »Proroka«.

Sedam mjeseci poslije te školske produkcije Milka je ponovo nastupila, ali već kao koncertna pjevačica i u većem okviru, naime na pozornici Hrvatskog zemaljskog kazališta.

U Sarajevu je 1879. postradao velik broj građana od strahovita požara, i zagrebačko pjevačko društvo »Kolo« — u želji da pomogne nastradalima — priredilo je 10. XI koncert u kazalištu. Zamolili su i Milku za sudjelovanje. Ona je već bila poznata kao pjevačica, publika je voljela da je čuje, pa su priređivači računali s njenom privlačnošću. Nije to bila privlačnost kojom bi se mogla podičiti ma koja djevojka iz takozvanog zagrebačkog »dobrog društva« — ta je privlačnost bila uvjetovana željom publike da upravo nju čuje pjevati. Ida Wimberger je imala pravo kad je rekla da je tim glasom moguće osvojiti svijet. Bile su to prve potvrde njene prognoze.

Na tom je koncertu pjevala ariju Alice iz Meyerbeerova »Robert đavo«. Bio je to novi veliki uspjeh. Do tada ih je bilo već nekoliko, no ovaj je bio najznačajniji, najveći.

»Općinstvo je bilo fascinirano, a pljesak nije prestajao sve dok nije ponovila ariju« — pisale su novine sutradan.

A nisu samo prijatelji Janka i Laure Jurković pljeskali, cijelo je kazalište bilo oduševljeno i odobravalo tražeći da se arija ponovi. Šesnaestogodišnja pjevačica nije znala što da učini. Ogledavala se bespomoćno desno i lijevo, ne bi li joj tko pomogao u toj neobičnoj i nepoznatoj situaciji dok nije osjetila kako je netko vuče za ruku. Bio je to pratilac na glasoviru profesor Petrić koji ju je povukao do glasovira i udario prve uvodne akorde. Sad je tek shvatila da treba ponoviti ariju i zapjevala je.

Uveče četvrtoga dana poslije koncerta ujak je došao kući ranije no što je rekao da će doći. Tetica se začudila i prve su joj riječi bile:

— Morat ćeš se strpjeti, večera još nije gotova.

— Otkaži Mariji današnju večeru.

— Kako to: otkaži večeru?

Milka je ušla iz susjedne sobe isto tako začuđena kao i tetica zbog neobično ranog ujakovog dolaska.

— Obucite se obje svečano, danas se večera u Grand-hotelu.

— Da nisi dobio na lutriji?

— Sjednite i slušajte.

Izvadio je iz unutarnjeg džepa kaputa najnoviji broj »Vienca« i počeo čitati:

— Hrvatsko pjevačko društvo »Kolo«... itd. itd!... A sad napnite uši dobro, sad dolazi ono glavno:

> Zatim je pjevala gospodična Milka Trnina ariju iz Meyerbeerove opere »Robert il diavolo«. Već prilikom koncerta što ga je priredila gospođa Wimbergerova u Glazbenom zavodu osvjetlala si je gospođica Trnina lice arijom iz »Proroka« te smo onda svratili pozornost kazališne uprave na nju, a to činimo i danas. Mi velimo i opet da nećemo imati stalne hrvatske opere dok ne budemo imali domaćih pjevača i pjevačica. Nu za to se valja pobrinuti, to valja uzgajati.

— Što kažete sad? — upitao je ujak. — Mislim da

je prva kritika, i to tako sjajna, dovoljan povod za slavlje.

Sedam mjeseci kasnije Milka je pružila povod za novo slavljenje. »Obzor« je donio kritiku o koncertu što ga je 15. IV 1880. u Glazbenom zavodu priredio učitelj Petrić:

> Gospodične Šviglinova i Trnina, učenice pjevačke škole gospođe Wimberger, začinile su ovaj koncert svojim sudjelovanjem. Milka Trnina utoliko nas je većma zanimala što čujemo da se gospodična kani posvetiti kazalištu. Zaista, vanredna opsežnost i zvučnost njezina glasa ovlašćuju na najljepše nade. A uznapreduje li i nadalje kako je u posljednje vrijeme naglo pokročila, to je i vrijeme blizu gdje će smjeti da pokuša svoj prvi nastup na kazališnim daskama. Već sada ima u nje toliko gipkosti, mekoće glasa, pače i kolorature kakva je za dramatsku pjevačicu doista neobična. Njena učiteljica je udarila sigurne temelje daljnjem usavršavanju koje bi joj valjalo potražiti kod koje rutinirane operne učiteljice, u kojem velegradu. Hrvatska opera dat će se tekar onda stvoriti kad budemo imali pjevačica Hrvatica, u kojih ima patriotičkih osjećaja, kao što u gospodične Trnine. Dotle je sve samo krparija.

Jurkovićevi su pozvali Idu Wimberger da se s njom porazgovore i posavjetuju što treba činiti dalje.

Nova je kritika nabacila dva pitanja koja je trebalo riješiti. Prvo se pitanje nametalo iz konstatacije da je Milka, tako reći, pjevački dovoljno zrela da stupi na pozornicu, a drugo opet da bi trebalo tražiti usavršavanje kod koje rutinirane operne pjevačice u nekom velikom gradu. Tu čovjek, zaista, mora dobro razmisliti prije nego što stvori odluku. A ima o čem da se razmišlja. Lako je sugerirati nekom da bi trebalo poći u velegrad na daljnje usavršavanje, ali odakle namaknuti novčana sredstva koja bi omogućila takvo usavršavanje? Položaj odsječnog savjetnika veoma je visoka stepenica u činovničkoj karijeri, s tim položajem je vezan širok djelokrug, a prate ga društveni ugled i lijepa beriva koja osiguravaju miran i bezbrižan život. Ali uputiti

mladu nećakinju na studije u neki velegrad — o tom je trebalo i te kako razmisliti. Trebalo je uzeti u ruke olovku i papir, računati i računati, predvidjeti sve što takav studij iziskuje.
Konačni je zaključak tog savjetovanja, koje se svojim prijedlozima i protuprijedlozima zavuklo duboko u noć, bio:
»Na žalost nema mogućnosti da se pođe u Beč na daljnje studije. Trebat će zatražiti angažman u Zagrebu.«
I tako je tri mjeseca poslije te večere »Vienac« od 4. VII 1880. među kazališnim vijestima donio saopćenje: »Neki dan je pjevalo u kazalištu više pjevača i pjevačica, koji će buduće sezone stupiti pred općinstvo. Od dama čuli smo gospođice Prikrilovu i Trninu. O gospođici Trnini smo imali prilike govoriti već prigodom Petrićevih koncerata. Gospođica ima lijep, ugodan glas koji će se češćim pjevanjima na pozornici još jače razvijati. Gospođica će debitirati u ulozi Jelene u 'Zrinjskom' i Elvire u 'Ernani'«.
Nikad nije došlo do tih nastupa.
Poslije večere s Wimbergerovom ujak Janko nikako se nije mogao smiriti. Mučilo ga je što ne može ambicioznoj nećakinji omogućiti da stekne najsolidnije temelje za buduće zvanje. Žalio je što ona s nepunih sedamnaest godina mora zakoračiti na tako problematičnu stazu kao što je karijera zagrebačke operne pjevačice. Tu je operu trajno ugrožavala opasnost da bude raspuštena. Dosad je uvijek nekako uspijevalo da se prebrode sve brojne i teške krize, ali tko zna neće li već sutra vrata Zagrebačke opere biti definitivno zatvorena. Što da u takvu slučaju počne mlada, neiskusna pjevačica, kakva je tada bila Milka.
Mučio se ujak danju i noću, šutio je o tom kod kuće, ali je razgovarao sa Šenoom, s prijateljima Vončinom i Mrazovićem.
— Znam i sam da je Wimbergerova dala sve što je mogla dati, ali znam isto tako da bi to što je ona dala trebalo proširiti, nadograditi. Sve je ovo bila samo priprema za ono glavno što bi trebalo doći i što bi od šegrta stvorilo majstora. Završeno je osnovno obrazovanje i srednja škola, a sad bi trebalo poći na fakultet. Sve je to meni jasno. Bojim se samo da bih ja mogao malaksati na pola puta. Za početak bi se dalo nekako urediti financiranje takva pothvata, postoji mala ušteđevina spremljena za eventualne neočekivane potrebe, ali ta nije dosta velika da bi osigurala studije od četiri godine.
Šenoa je slušao ta razlaganja mirno i pažljivo, a onda je rekao:
— Potpuno shvaćam muku koju mučiš. Teško je kad ne možeš započeto djelo privesti kraju. Sve ja to uvažavam i razumijem. Ali zar zaista nije moguće pronaći nikakav način da osiguramo to studiranje? Tu se ne radi samo o Milki i o njenoj sudbini. Mi svi već godinama računamo upravo na nju kao buduću primadonu koja će izgrađujući svoju karijeru izgrađivati i našu Operu. A sad da nam propadne najveća nada zbog toga što se čini da nema dovoljno novaca za osiguranje toga studija? Ne mogu se pomiriti s tim.
— Milka ne propada za našu Operu, ona bi mogla odmah nastupiti, kako kaže Wimbergerova, samo, naravno, nevolja je u tom da bi svi oni dragi Zagrepčani, koji neprestano rade u prilog angažiranja talijanskih pjevača, imali za svoje udarce dobru metu: opera u kojoj je primadona nedoučeno đače.
— Jesi li propao onda, kad te je Rauch suspendirao? Nisi. Nećeš propasti ni sada. Ja ti garantiram da ćemo stvoriti sredstva. Ne boj se, neće biti povrijeđen tvoj ponos. Neće biti nikakva milostinja. Za početak, kažeš, imaš dosta, a naći će se mogućnosti da se kasnije pribavi što bude nedostajalo. Milka može za vrijeme studija gostovati kod nas. Tko kaže da to gostovanje ne treba honorirati? Tko će o tom odlučivati? Mi. Prema sudu svih iole mjerodavnih stručnjaka Milka ima sve preduvjete da se razvije u sjajnu pjevačicu, prema tome je svaka žrtva prinesena za taj cilj opravdana i imperativno se nameće. Govorio si mi da prerađuješ svoju žalosnu igru »Smiljana«. Prikazat ćemo je u kazalištu. Štampat ćemo u Matici novo izdanje tvojih pripovijesti. Ionako se javlja potreba za njima. Vidjet ćeš da će ići.

I onda je jednog dana polovicom kolovoza 1880. ujak došao kući i opet jednom ranije no što je rekao da će doći i izjavio svečano:

»Od danas počinje velika štednja u kući Janka Jurkovića. Ta je štednja potrebna, jer se njegova supruga Laura i njihova nećakinja Milka upućuju koncem mjeseca rujna u Beč, gdje će Milka polagati prijamni ispit da bi mogla nastaviti pjevačke studije na tamošnjem Konzervatoriju. Putuje se dvadesetoga rujna.«

A tako je i bilo.

Tetica i Milka su se, prema planu, uputile u Beč. U Zagrebu je »Obzor« u svom broju od 29. IX 1880. donio vijest: »Gospođica Milka Trnina, učenica gospođe Wimberger, a nećakinja vladinog savjetnika Janka Jurkovića, uputila se je u Beč da posvema izuči opernu školu na tamošnjem konzervatoriju. Od svih kandidatkinja koje su ove godine pravile prijamni ispit ona ga je jedina položila s vrlo dobrim uspjehom, te je primljena u viši tečaj.«

Ali mnogo važnije od položena ispita bilo je lično zanimanje što ga je pokazao za Milku tadašnji, zacijelo najbolji, bečki pjevački pedagog Gänsbacher. Bio je u tolikoj mjeri impresioniran ljepotom glasa da je, slično kao Wimbergerova prije četiri godine, izjavio kako preuzima na sebe brigu da taj glas ne bude senzacionalan samo prirođenom ljepotom nego i ljepotom pjevačkog umijeća. Potrebno je samo da ga »mlada dama iz Hrvatske« potpomogne kod studija punim povjerenjem i radnim žarom. Sve će ostalo biti njegova briga. »Mlada dama iz Hrvatske« nadmašila je sva očekivanja oduševljenoga pedagoga. Ako je ikada među učenicama imao jednu za koju bi se moglo reći da je bila opsjednuta radnim žarom, onda je to bila »mlada dama iz Hrvatske«. Trnina je, uza svu svoju mladost, znala i te kako dobro ocijeniti veličinu žrtve koju su ujak i tetica prinosili i radila je. Radila je neumorno. Naravno, bilo bi krivo misliti da je bila samo neki radni stroj. Uza svu razboritost i radni žar sedamnaest godina je ipak sedamnaest godina, proljeće života, doba kad se životne snage ne mogu iživjeti samo u radu nego traže sebi

oduška na mnogo strana. Nije bila nesklona djevojačkim obijestima i šalama. Obožavala je izlete u bečku okolicu u društvu veselih drugarica, simpatičnih mladića iz domovine, koji su u Beču studirali ili bili u vojnoj službi, a dakako i u društvu tetice koja je kod takvih izleta sudjelovala kao ravnopravan član te mlade družine. Svijet je bio lijep, a budućnost se pričinjala zemljom obećanom, u kojoj su nagomilane nebrojene krasote: sretna ljubav, sjajna karijera praćena uspjesima, slavom, bogatstvom što omogućuje putovanja, upoznavanja novih krajeva i ljudi.

Ali u tim očekivanjima budućih krasota, u tim sanjama o lijepoj budućnosti bilo je i mladenačkih romantično-sentimentalnih sklonosti za dramatiziranjem vlastite sudbine, koja se priviđala kao samoprijegorno služenje idealu unatoč svim nevoljama i razočaranjima koja bi se mogla ispriječiti na tom putu. Milkin dnevnik-notes iz tih dana vrvi naivno-ozbiljnim citatima:

Nema zvanja koje bi svojem vršiocu donosilo više razočaranja od umjetničkog zvanja. — Ili:

Iskustvo čini čovjeka sve bogatijim, ali srce tim postaje sve siromašnije. — Ili:

Nema sretna života, ima samo dana sreće.

Iz tih pribilježenih »velikih istina« kao da se ipak čuje i vlastiti glas koji govori:

Ali, usprkos svemu tome želim da svoj život posvetim umjetničkom zvanju.

Interesantno je da gotovo šezdeset godina nakon toga zapisa i više od trideset godina nakon posljednjeg nastupa, koji je uslijedio kao zaključni akord strahovitih duševnih patnji, Trnina upisuje 1938. u spomenar nekoj djevojci koja ju je zamolila za autogram:

Umjetnički život je težak i mučan, svim tim da još jednom na svijet dođem i da mogu birati ne bih drugo zvanje odabrala.

S druge strane bilježi taj isti notes-dnevnik i manje gorke »istine«:

Kad se s genijem udruži plemenita žena, svijetu je dvostruk blagoslov djelatnost njena.

Treba biti plemenit!

Kakva divna misao!

Plemenitost je moguće postići izgrađivanjem svoje ličnosti, kultiviranjem ljudskih osobina. Biti plemenit znači ne misliti isključivo na sebe, samo na vlastitu sreću. Biti plemenit znači voljeti ljudstvo, čovjeka, pomagati ljudima, nastojati da im barem donekle olakšaš životni teret. To znači biti plemenit i to čovjek može postići. Ali genijalnost? Genijalnost mora biti prirođena. I među kazališnim ljudima ima genijalnih stvaralaca. Zar možda nije genijalna pjevačica Dvorske opere Wiltova?[1] Ili Materna[2], najbliža suradnica Richarda Wagnera? One su, bez ikakve sumnje, genijalne i plemenite i one su blagoslov za svakog sretnika kojem je omogućeno da ih doživi na pozornici.

Početkom ožujka 1881. Milka je pisala iz Beča:

Dragi moj ujače.

Kad slušam Wiltovu u bilo kojoj od njenih uloga, život mi postaje ljepši. Htjela bih jednom biti slična njoj. Barem donekle. Jesam li preuzetna kad se prepuštam takvim pustim željama? Čula sam je kao Valentinu u »Hugenotima« i kao Alice u »Đavo Robert« i poželjela sam da i ja pjevam te uloge. Čula sam Maternu kao Brünhildu u »Walküri«, u »Siegfriedu« i »Sumraku bogova«. Wagner je božanstven kompozitor. Čula sam Maternu kao Elisabeth u »Tannhäuseru«, kao Elsu u »Lohengrinu«. — Ujače moj dragi, ti voliš kazalište, voliš operu, žao mi je što nisi s nama pa da zajedno uživamo.

Ujak je odmah i odgovorio na to pismo:

Hvala ti, Milkice moja, za pismo. Ne znam što bih ti odgovorio na hvalospjeve koje pjevaš Wagneru i Materni, jer ne poznajem ni njega ni nju. Ali sad čuj kako kod nas pišu i misle o tvojem obožavanom Wagneru.

[1] Wilt Maria, (1834—1891). Sopranistica fenomenalne ljepote i opsega glasa. Učenica Gänsbachera. Članica Dvorske opere u Beču. Pjevala je Valentinu u »Hugenotima«, Leonoru u »Fidelliju«, Leonoru u »Trubaduru«, Brünhildu u cijeloj »Trilogiji« itd.

[2] Materna Amalia (1844—1918). Članica bečke Dvorske opere. Prva Brünhilda i prva Kundry u Bayreuthu. Suradnica R. Wagnera. Pjevala osim toga u Londonu, Metropolitan-operi u New Yorku, kao i u mnogim američkim gradovima.

»Njemački skladatelj Richard Wagner, od nekih obožavan poput kumira, od drugih pogrđivan poput crnog vraga, postaje po svojoj nadutosti upravo smiješan. U Bayreuthu je sagrađeno na akcije posebno kazalište za predstave njegovih opera, gdje je pred nekoliko godina pjevana njegova opera 'Nibelungen'. (Zatvorena stolica stajala je samo pet stotina maraka!) U Bayreuthu izlaze također novine 'Bayreuther Blätter', kojima je jedina svrha u zvijezde kovati Wagnerove opere. Dioničari, na čija leđa pada trošak, znoje se dakako krvavo, ali ne smiju ni pisnuti, jer bi inače nepogrešivi R. Wagner, Jupiter tonans, zagrmio na njih sa svoga prijestola. Ali su ti jadni zanešenjaci doživjeli ipak utjehu. U prvom broju 'Bayreuther Blätter' javlja im germanski Orfej, da će njegova nova opera, 'Parsifal' biti pjevana u kolovozu 1881 — ali će je smjeti slušati samo dioničari. Istom 1833. godine će je čuti ostala 'misera contribuens plebs' za svoje skupe novce, u dalekom Bayreuthu, dakako, što će svakog znatiželjnika stajati jedno 1.500— maraka za predstavu. Kolika milost. Habeat sibi. Na drugom kazalištu neće se ta opera pjevati. I novine 'Bayreuther Blätter' mogli su do sada dobivati samo Wagnerovi dioničari, od nove godine smije se i ostali kukavni svijet predbrojiti na moniteur germanskoga Orfeja. Kolika i opet milost.«

Eto vidiš. To je bilo štampano u »Viencu« od 12. ožujka 1881. Pišem ti to ne upuštajući se u kritiku Wagnerovih djela, koja još ne poznajem, nije mi namjera da prigušim tvoje oduševljenje, ali, eto, tako neka znaš, pa i razmisliš malo o svemu tome.

Jasno ti je, zacijelo, da je to pisao naš dragi August Šenoa. On prati sve te stvari i ne propušta ni jednu priliku da udari na njemačku frontu, pa nalazila se ona gdje mu drago. U Zagrebu je suviše takvih koji slijepo obožavaju sve što je njemačko, a Šenoa kad udara po Wagneru udara prvenstveno po vagnerijancima, odnosno Germancima koji nastoje da u Zagrebu ukorijene germanski duh. Uostalom Šenoa me uvijek pita za tebe kako napreduješ i bio bi najsretniji kad bi mu mogao reći da ćeš već sutra pjevati u Zagrebu. Međutim

ja mu odgovaram da ćemo već nekako izdržati i bez tebe dok ne svršiš školovanje. Onda ćemo s tobom na čelu kao primadonom izgrađivati svim snagama svoju, hrvatsku operu. Bojim se da ćeš ti kod toga ostati prikraćena za svog dragog Wagnera, ali ima i bez njega dosta mogućnosti da zadovoljiš svoje ambicije. Uostalom to je pjesma budućnosti. Možda će do onda i Wagner biti pomilovan od naših strogih sudija, pa ćeš moći da pokažeš i na tom terenu što umiješ.

Završila se prva godina bečkog studija. Milka je bila ocijenjena kao najbolja u klasi. Kad su tetica i ona stigle u Zagreb, ujak je od sreće zbog postignuta uspjeha i opet jedanput zaboravio na svoje mudre principe o najvećoj štednji i predložio da pođu na četrnaestodnevno putovanje u Pariz. Dobio je honorar od Matice hrvatske za drugi svezak »Sabranih pripovijesti« i poziva ih da se malo »prošeću« Evropom. On smatra da je Milki potrebno da, barem letimično, zaviri u evropsku civilizaciju i na drugom izvoru, drugačijem od bečkog, bogatijem raznolikošću i bližem našem temperamentu. Četrnaest dana, doduše, ne pruža dovoljno prilike da čovjek upozna u čemu je specifičnost francuskog duha, ali ga ipak može osjetiti.

Pariz je bio doživljaj iznad svih očekivanja.

Poslije posjeta Louvreu Milka je upisala u svoj maleni dnevnik:

Zbirka Louvrea je mnogo bogatija od bečkih galerija i muzeja. Krasne skulpture. Venera milonska. Bezbroj krasnih slika. Najviše mi se svidjela Firentinska škola. Lorenzo di Credi — »La Vierge et l'enfant«. Divne boje. Domenico Ghirlandaio — »La Visitation«. Onda »Portrait d'un vieillard et d'un enfant«. Stari u crvenoj haljini s debelim nosom pijanice, ali dobroćudna lica, mali naslonjen na nj, plavokosa glavica s crvenom kapicom uzdiže se prema starom kao da ga nešto pita.

Milka ne podliježe općoj psihozi koja tjera posjetioce Louvrea da prije svega pojure do Mone Lise i da tamo padaju u propisani zanos, ili da nijemo zuri u Rafaelovu »La belle Jardinière«. Između svih slika ona ističe i opisuje u pojedinostima Ghirlandaiovu sliku koja je osvaja svojim sadržajem i psihologijom što je u njoj sadržana. Nju je osvojio onaj pogled u očima djeda i dječaka. Nije li to pogled kojim je ona očaravala svoga pokojnog oca, kojim će kasnije kao Brünhilda neodoljivo očaravati Wotana i svu publiku »Nibelunga«?

Razumije se samo po sebi da je kazalište bilo najuzbudljiviji doživljaj. U operi su čuli Gounodova »Fausta«. Osjetila je da tu pjevaju drukčije nego što pjevaju Talijani. Iznenadila ju je prozračnost pjevne fraze, neka posebna draž i čar koji su strujili iz tog pjevanja. Nije mogla odrediti da li je ta uočljiva različitost samo rezultat uvjetovan karakterom francuskog jezika, specifičnost francuske opere kad je pjevaju francuski pjevači, ili je to stil koji bi bilo moguće primijeniti jednako uspješno kod svih kompozitora, u svim jezicima? U Njemačkoj je Wagner raspalio revoluciju u opernom svijetu, jer je talijansku operu i pjevanje smatrao karikaturom, nepodopštinom koju bi trebalo zbrisati s lica zemlje, ili je preporoditi, svesti u granice određene čovječjim razborom. Wagner je o tom i pisao karikirajući talijansku operu i talijanske pjevače.

A Milka je pisala jednoj prijateljici u Zagreb:

Čini mi se da su Francuzi nekako sretno riješili to pitanje i našli sredinu između talijanskoga bel-canta i Wagnerove dramatičnosti. Oni i lijepo pjevaju i donose dramatski sadržaj, a da ne pretjeruju ni u jednom ni u drugom. Bit će potrebno da se porazgovorim o tom s Gänsbacherom.

Možda bi bilo moguće preuzeti iz talijanske škole ono najbolje, najljepše, nakalamiti to na novi Wagnerov način pa stvoriti neke vrste hibridni stil u kojem bi se ta dva načina upotpunjavala i prožimala svojim najboljim odlikama. Tako bi nastao instrumenat koji bi služio jednako dobro interpretiranju Wagnera kao i Verdija i Gounoda. Čini se da je već Mozart kao kompozitor bio na tom putu, a isto tako i Beethoven. Sigurno je da je talijanski bel-canto nenadmašiv za djela talijanskih kompozitora. Zar ne bi bilo moguće dovesti pje-

vanje do tog da bude samo neutralan instrumenat, neopterećen nikakvim nacionalnim pretjeranostima, kao što je to sada slučaj s Talijanima i Wagnerom, da bude samo neutralno sredstvo izražavanja, nešto kao glasovir ili violina: instrumenat koji bi svojom neutralnošću služio jednako dobro djelima kompozitora svih narodnosti? U svakom slučaju trebalo bi da nacionalne specifičnosti budu svedene na minimum, da ne prelaze u nezgrapnost. S pjevanjem je isto tako kao i s mirodijama u jelu: ako su dozirane blago i umjereno, povećavaju ukus jelu. Prejako dozirane ubijaju baš najfinije okusne i mirisne kvalitete jela i guraju se nepodnosivo u prvi plan, potiskujući u pozadinu ono što je najvrednije.

Na povratku kući zadržali su se dva dana u Münchenu. Za duži boravak nije bilo novaca, no ujak je svakako želio da Milka upozna i taj grad o kojem se govorilo da je njemačka Atena.

Uostalom, München je za nju već i prije bio privlačna tačka. O njem se mnogo govorilo među učenicama Bečkog konzervatorija. Koja od budućih Talijinih službenica nije znala da u Münchenu živi romantičan vladar[1] zaljubljen u umjetnost, a posebno u muzička djela Richarda Wagnera? München je bio, moglo bi se reći, kolijevka u kojoj se odnjihala Wagnerova muza, a Wagnerovo je djelo draškalo mladenačke ambicije svojom revolucionarnošću, senzacionalnošću, svojim još uvijek neutvrđenim, maglovitim konturama izvodilačkog stila, o čem se pisalo, govorilo, žučljivo raspravljalo u Beču, Münchenu i Berlinu isto tako kao i u velikim kulturnim centrima: Londonu, Rimu, Parizu i Petrogradu. I tako je gotovo svaka buduća operna diva još u školskim klupama sanjarila o Münchenu koji je najizravnije vodio u Bayreuth k samom Wagneru. Zato nije bilo nikakvo čudo što je Milka uz takvo stanje stvari, a povrh toga očarana samim gradom izjavila:

[1] Ludwig II Otto Friedrich Wilhelm (1845—1886, vladao od 1864 do 1886) sin bavarskog kralja Maksimilijana II. Odmah po stupanju na prijestolje pozvao R. Wagnera, da pod njegovom zaštitom provede svoje reformne planove u muzici i teatru; Wagner je već 1865. morao zbog otpora javnosti napustiti Bavarsku.

— Bilo bi divno dobiti angažman u Münchenu.

— Pa zar bi ti radije bila angažirana u Münchenu nego u Zagrebu — iznenadio se ujak.

— A tko ti kaže, ujače, da će Opera u Zagrebu još uvijek postojati kad ja završim studije? A ako bude i postojala, tko ti kaže da će mene Zagreb htjeti? Ja ću, vjeruj mi, biti iskreno sretna ako budem angažirana u Zagrebu. Bojim se samo da bi u tom pogledu mogli doživjeti neugodno iznenađenje i ti i ja.

— Kako bi moglo doći do neugodna iznenađenja, kad Zagreb i te kako vodi računa o tvojim studijama i kad računa s tim da ćeš zauzeti mjesto primadone? Kad Šenoa to stalno govori i piše, a ti znaš da je on neumoran i nepopustljiv.

— Ujače, zar si zaboravio što je Šenoa pisao o Lisinskom? Lisinski je napisao prvu našu operu, a umirao je od gladi, dok se u to vrijeme na hrvatskoj pozornici banila njemačka lakrdija i orili blesavi kupleti u bečkom narječju? Umro je, a da nije doživio izvođenje »Porina«, svoje druge opere, mnogo vrednije od »Ljubavi i zlobe« a i daleko bolje od mnogih stranih opera koje se izvode na našoj pozornici. Ali ne boj se, ujače, ja ću poduzeti sve što mogu da budem angažirana u Zagrebu.

Ostatak praznika je proveden u Zagrebu.

Još prije povratka u Beč bilo je dogovoreno s upravom Kazališta da će Milka krajem iduće sezone nastupiti prvi put u Zagrebačkoj operi. Šenoa je pisao u »Viencu« 1880. prilikom Milkina polaska u Beč: »Dočusmo da je došla nedavno znamenita pjevačica Csillagova k tajniku bečkog konzervatorija te upitala, je li operna škola dobila novih pitomica, a on joj je odgovorio: Jest, ali najveći je kontingent stavila Hrvatska. Eto, ljudi, pa da ne možemo doći do stalne hrvatske opere!« Tako je pisao Šenoa, a kao na glavnu i prvu između svih budućih hrvatskih pjevačica mislio je upravo na Milku.

Dani su prolazili u radu i u nastojanju da kod učenja primijeni ono što je mislila da je naučila od Francuza. Tako je došao i prosinac, a u prosincu njen rođendan Osamnaestoga prosinca poslije podne došao je glasnik iz

Zagreba na crnu kavu, došao je drag prijatelj oficirski aspirant, veseo momak i dobar drug na izletima. Vratio se s dopusta i donio od ujaka rođendansku čestitku. Ujak je pisao:

Drago moje dobro i pametno dijete, draga Milka!

Za dva dana ćeš navršiti osamnaest godina. Kad bi samo znala kakvi se osjećaji razigravaju u mom srcu u vezi s tim danom! Bojim se da to ne bih znao izraziti na takav način da bih sam bio s tim zadovoljan, iako me mnogi smatraju dosta umješnim piscem. Volim te, dijete moje i poštujem kako poštujem samo veoma malen broj ljudi.

Prema našim zakonima sad bi te mogli proglasiti punoljetnom, zrelom i doraslom da sama donosiš punovažne odluke, ali tebe ne treba istom proglasiti zrelom. Ti si već dugo vremena zrela i sposobna da ocijeniš što je dobro, a što je zlo, što treba, a što ne treba činiti i da prema tome i postupaš. Ti znaš kako se treba odnositi prema životu, ljudima i prema svim problemima koje život stavlja pred čovječje stvorenje. Ti znaš što duguješ sebi, znaš u čem je ljepota osjećaja dužnosti prema svojim najbližima, prema svojem narodu i najposlije prema cijelom čovječanstvu. Sretan sam što ti to mogu reći i čestitam ti stupanje u devetnaestu godinu života sa željom, da u budućnosti nađeš i dobiješ ono za čim težiš i što voliš. Tvoja sreća je i moja sreća, i tetičina sreća. Mi te volimo kako ne bismo, vjerojatno, voljeli ni vlastito dijete. Znam i to da ti ne bih mogao za rođendan dati ljepšeg dara nego što je naša ljubav i naša zahvalnost za sve radosti kojima si nas obdarila, za sadržaj kojim si uljepšala naš život, kojem si ti dala najljepši smisao.

Ovom pismu prilažem pedeset kruna da s teticom i nekima od svojih najdražih prijatelja proslaviš rođendan. Volio bih toga dana biti u vašem krugu, ali će doći i drugi rođendani koje ćemo slaviti zajedno, kad nas više ne bude dijelila daljina. Hrvatska opera čeka na svoju primadonu.

Drugo je pismo bilo za teticu. Ujak nije htio da se u čestitarske želje umiješaju bilo kakvi drugi glasovi, najmanje tužni, a imao je da saopći žalosnu vijest. Pisao je:

Draga moja Laura!

Meni je dobro, kod kuće je sve u redu, za mene se ne trebate brinuti, ali sam ipak duboko ražalošćen. Juče smo sahranili našega dragog Augusta Šenou. Umro je 13. o. mj. poslije dužeg pobolijevanja, ali, zapravo, kratkog bolovanja. Umro je, moglo bi se reći, s perom u ruci. Nije doduše mogao sam pisati, ali je do posljednjega daha diktirao sinu Milanu rečenice za najnoviji roman »Kletva«. Zamisli samo kakva snaga volje, kakav zanos. I tako je ugasio taj veliki plamen koji je svem našem kulturnom životu davao svjetlost i borbeni žar, ugasila je vatra koja nas je grijala. Priređen mu je sjajan pogreb. Bilo je govora, vijenaca, cvijeća, bilo je suza, iskrenih i lažnih, ali sve to ne može umanjiti našu bol, našu zabrinutost zbog gubitka koji smo tom smrću pretrpjeli. Naš dragi, naš veliki August Šenoa! Hrvatska, Zagreb, a i premnogi među nama su izgubili njegovom smrću nenadoknadivo mnogo.

Bio je među nama najneumorniji, najspremniji, najprodorniji borac za hrvatsku kulturu. Što će nastupiti poslije njegove smrti, bilo bi teško reći, ali me muče crne slutnje da neće biti dobro.

On je udahnuo dušu starim zidinama grada Zagreba koje su prije njega stršile nijeme, krijući nejasne slutnje i nagađanja o bujnoj prošlosti na koju sad možemo gledati s ponosnom sviješću da smo se uvijek borili protiv sile i nepravde, pa ma kako jake bile. On je oživljenim slikama iz prošlosti budio pospane duhove, otpuhivao sa zapretane vatre domoljublja i čovjekoljublja pepeo koji se taložio ugrožavajući da ih sasvim uguši. Što će nastupiti poslije njegove smrti bilo bi teško proreći, pa premda nitko nije nenadoknadiv i premda se stvari uvijek nekako sređuju, a život teče dalje, bojim se da je tom smrću naša udarna snaga u borbi za hrvatsko kazalište, za hrvatsku operu, oslabila u tolikoj mjeri, da postaje problematičan uspjeh koji je djelomično već bio izvojšten, u koji smo čvrsto vjero-

vali polažući uvelike svoje nade baš u Milkinu suradnju poslije završenih studija. Ne volim se predavati iluzornim nadama ni iluzornim nevoljama, ali mi se čini da su već mnogi protivnici digli glavu više, da samouvjerenije koračaju našim ulicama, da im je jasno koliko su oni tom smrću dobili. Ne vidim čovjeka među nama koji bi bio sposoban da potpuno zamijeni dragoga Gustla. Dakako, ne vrijedi se prepuštati očajavanju, treba raditi. I radit ćemo mi koji smo još tu, nećemo priznavati ni sebi ni drugima u kolikoj smo mjeri oslabljeni, ali će biti još teže nego što je bilo dosad. A bilo je uvijek veoma teško.

Što se tiče Milkina gostovanja, to jest prvog nastupa u našoj operi, vjerujem da sve ostaje prema ranijem dogovoru, i neka se Milka samo dobro spremi za taj nastup. Za koji dan ću poći u kazalište da napomenem upravi kako se mi spremamo za taj nastup i da ih zamolim da mi otprilike naznače datum, kada bi taj nastup mogao uslijediti.

Proslavite lijepo Milkin rođendan, ne brinite se za mene.

Uvijek se radujem vašim pismima i zahvaljujem vam za njih. Budite mi sretne i zadovoljne.

P. S. Ne govori odmah Milki o toj smrti da joj ne pokvariš rođendansku radost.

Nekoliko dana poslije tog pisma stiglo je i drugo u kojem je javljao o dogovorima s upravom Opere.

Kao dan prvog nastupa bio je određen 11. travnja 1881. i to u »Krabuljnom plesu« u ulozi Amelije. Rečeno je da bi Milka mogla ponoviti istu ulogu nekoliko dana kasnije. Osim toga dogovoreno je da bi početkom iduće sezone, dakle negdje koncem rujna, mogla nastupiti kao Leonora u »Trubaduru« i kao Selica u »Afrikanki«.

Ta je vijest razbudila nove radosti i nove brige. Tetica je odmah pošla tražiti po bečkim trgovinama materijal za potrebne kostime. Uspostavila je vezu s krojačicom Dvorske opere s kojom se savjetovala i koja se izjasnila da je spremna privatno sašiti potrebne kostime. Razgovarala je i dogovarala se i s Gänsbacherom koji je i sam bio ponešto uzbuđen zbog tih nastupa. Tä radi

se o njegovoj najboljoj učenici. Osim toga on je bio upućen i u prilike koje su vladale u Zagrebačkoj operi. Znao je da u jednom dijelu zagrebačkog općinstva postoji živ otpor protiv hrvatske opere i protiv svih koji se za nju bore, a to znači da postoji i djelomičan à priori negativan stav prema Milki.

ZAGREB U VRIJEME MILKINA PRVOG NASTUPA

Sliku tadašnjega Zagreba daje nam oštro i pronicavo August Šenoa:

Čudan je Zagreb.

Makbetove vještice nisu nabacale u svoj kotao takvu smjesu svega i svačega, kakvu je sudbina nabacala u naš kotao da se skuha zagrebački značaj, ili bolje reći zagrebački neznačaj. Nemar staroga municipalizma, ushit Ilirizma, ropstvo Bachovanja, podlost i licumjerstvo kasnije dobe, petrificirano madžaronstvo, sloga i bijes razdora, borbeni otpor, puzavost, ljepota i rugoba, poštenje i kukavština, to su sve plemenite i otrovne trave, koje je sudbina bacila u kotao starog grada na brdu Griču, da se skuha ono što dandanas nazivamo zagrebačkim životom. Taj život kipi, buja, taj se život kristalizira. Pojedine čestice titraju, lete, da se sljube i razljube, a među njima ima mulja i taloga. Naš glavni, slavni grad Zagreb je sag sašiven od mnogo šarenih krpica, miješano piće kojem ne možeš odrediti tek.

To je, eto, slika Zagreba u vrijeme kad Milka Trnina treba nastupiti prvi put u travnju 1882. Taj i takav Zagreb ima u to vrijeme oko 24.000 stanovnika, on je sijelo bana, ima svoj Sabor, Jugoslavensku akademiju, Sveučilište sa tri fakulteta, ima svoj Glazbeni zavod osnovan još 1827, ali istovremeno je velik broj stanovnika još nepismen. U svim tadašnjim selima zagrebačke okolice — Trnju, Horvatima, Vrhovcu, Pantovčaku, Sv. Duhu — gdje je broj stanovništva premašio 4.000 duša, nijedno dijete nije polazilo škole, jer ih uopće nije bilo.

Zagrebačko općinstvo traži mnogo, a Zagreb je malen grad, — kaže na drugome mjestu Šenoa. — Među zahtjevima publike i kazališnim prihodima nema razmjera. Oni, koji žele ukinuti operu, jer da zbog opere pati drama, ne govore razborito. Zagreb je središte književnog i umjetničkog pokreta u Hrvatskoj.

Ne obazirući se na to, da u inozemstvu već svaki manji grad ima operu, pitamo kojim pravom se smije pjevana drama isključiti iz našega kazališta?

Moramo se pobrinuti za domaće pjevače, ali ozbiljno, sistematski, jer inače ćemo doći do nemilih kriza, koje služe samo protivniku hrvatskoga napretka. Zagreb, naše središte, okužen je tuđim duhom, tuđim osjećajem. A i naše je kazalište snašla smrtna bolest, crv propasti ruje po srcu, nevještina je preotela toliki mah, da su se zakutni švapski gavrani usred glavnoga grada Hrvatske drznuli graknuti: »Ništa ne dajte, ni pare hrvatskom kazalištu. Gradite od tih novaca radije ludnice i nahodišta.« Svakako je karakterističan simptom kad se je doseljenicima, koji živu od hrvatskoga naroda, utoliko digla kresta da smiju bezobrazno graknuti: »Dolje s hrvatskim kazalištem!« — cum reservatione mentali: »Zatim će doći, naravski, njemačko!« —

Mi štujemo svakog stranca, neka se naseli među nama, neka služi pošteno svoj kruh, ali da dajemo kruh ljudima koji nas pred svijetom ruže i grde to bi bilo podlo i kukavno od nas.

Trebalo je zaista mnogo rodoljubnog zanosa da se mlada talentirana djevojka uz takve prilike odlučuje za zvanje zagrebačke operne pjevačice. Međutim, sve to nije moglo pokolebati ujakovu i Milkinu namjeru, da ona poslije svršena studija primi angažman u Zagrebu. Nije ih moglo razuvjeriti čak ni Gänsbacherovo uvjeravanje da je grijeh, makar samo privremeno, zakopati Milku u sredinu koja joj ne može pružiti mogućnosti za studiozan rad i razvitak.

Dva su značajna događaja obilježila tu drugu godinu Milkina studija. Njezin je notes sačuvao u kratkim bilješkama sjećanje na te događaje.

Stupila sam 8. travnja 1882. kod »Vortragsabenda« prvi put pred bečku publiku s dvije pjesme Adolfa Jensena[1]. Zatim sam pjevala 17. travnja u Konzer-

[1] Jensen Adolf, (1837—1879), kompozitor; po solo-pjesmama preteča novoromantičnog stila u Njemačkoj. Te su mu pjesme najuspjelija djela.

vatoriju kod predstava — prvo veče Ortrud, drugo veče Ameliju u »Ballo« i to drugi čin, duet s baritonom. Kod treće predstave sam pjevala Aidu, drugi čin, duet s Amneris.

Bili su požnjeveni prvi aplauzi na tuđem tlu. Nije se varala ni tetica ni Milka: najživlje su aplaudirali njoj. Drugi ne manje značajan doživljaj, čak bi se moglo reći još značajniji, bila je matineja koju je 14. travnja priredio Gänsbacher u svom stanu. Među uzvanicima bila je i Wiltova. Obožavana Wiltova, velika Wiltova! — Je li moguće zamisliti veće priznanje nego da Wiltova između sudjelujućih zagrli i poljubi baš nju:

»Zahvalna sam profesoru Gänsbacheru što mi je priredio uživanje da vas čujem. Očekuje vas velika karijera. Za to imate sve preduvjete.«

Sa dva značajna uspjeha, s veoma lijepim kostimima i dobrim nadama stigle su tetica i Milka u Zagreb. Radosno uzbuđenje pratilo je pripreme za dan koji je značio, zapravo, umjetničko rođenje.

Najposlije su osvanuli plakati koji su krupnim slovima javljali da će 11. travnja 1882. u Kazalištu na Markovu trgu biti:

Prvi debut MILKE TRNINE, učenice conservatoria. Pjevat će se »ČUVIDSKI PLES«[1]

Bilo je ovacija, cvijeća, klicanja, pa čak i udaranja nogama da bi ovacije bile što impresivnije. Odobravalo se, čestitalo, izricala se sjajna proročanstva za veliku budućnost. Tetica je plivala na valu blaženstva. Ujak je isto tako primao čestitke, dobrodušno se smješkao gladeći bradu i brkove, ponešto u neprilici kako da reagira na sve te izljeve oduševljenja kojima su ga obasipali, jer je dobro znao da je taj zanos, iako neposredan i iskren, ipak ponešto pretjeran. Bio je i on duboko sretan. Osjetio je dobro da uz lijep glas, koji je, nema sumnje, odlično školovan, Milka nosi u sebi i nešto čim se, uistinu, upadljivo ističe među svojim iskusnim partnerima. Mislio je da se ne vara u toj konstataciji. Znao

[1] Tadašnji naziv Verdijeve opere »Krabuljni ples«. »Čuvida« je stari naziv za obrazinu, masku, krinku.

Prvi debut gčne. MILKE TRNINE, učenice bećkoga conservatoria.

Par. **Predstava 130.** Opera.

Izvan predbrojke.

Narodno zemaljsko kazalište u Zagrebu.

Danas u utorak dne 11. travnja 1882.

Pjevat će se:

ČUVIDSKI PLES.

(Un ballo in maschera.)

Velika opera u 3 čina. — Spjevao F. V. Piave. — Uglasb'o Guiseppe Verdi. — Preveo I. T.

Ravnatelj g. Ivan pl. Zajc.

Redatelj gosp. V. Anton.

L I C A:

Rikardo, grof Varvikski, vladar Bostonski	Gosp. Denegri	Silvan, mornar	Gosp. Kazil
Renato, tajnik mu	Gosp. Vespasiani	Samuel (urotnici)	Gosp. Anton ml.
Amelija, Renatova gospodja		Tom (urotnici)	Gosp. Tercuzzi
Ulrika, vračarica	Gdja. Lesička	Sudac	Gosp. Rangel
Čakar, paž	Gčna. Prikrilova	Sluga	Gosp. Reizner

Zasutpnici, častnici, mornari, stražari, narod, plemici, urotnici, sluge, čuvide i plesači. Čin biva u Bostonu i bostonskoj okolici.

* * * — Gospodična Milka Trnina.

Ulazne ciene: Jedna loža u I. katu i razi zemlje 4 for., u II. katu 3 for. — Foteli u prvom redu 1 for. 50 novč. — Zatvorena stolica u parteru zajedno s ulaznicom 1 for. — Ulaznina za lože i parter 60 novč., za častnike 50 novč., za podčastnike 30 novč., za djake 35 novč. — Za djecu, koji njihova odbina u lože vodi, plaća se polovica ulaznine za lože i parter. — Zatvorena galerija I. red 50 novč., II. i III. red 40 novč. — Otvorena galerija 15 novč.

Kasa se otvara u 7, a početak točno u 7½ sati.

Paušalovano. Tiskara „Narodnih Novinah."

je on dobro ocijeniti u kojoj mjeri je Milka svojim umijećem raspalila entuzijazam što se razigrao u gledalištu, a koliko od toga entuzijazma treba otpisati na račun patriotskog oduševljenja i prijateljskih sklonosti. Tetica se zaputila u Milkinu garderobu, gdje je našla direktora Opere Zajca koji je isto tako oduševljeno čestitao. Najposlije su se pojavili ujak i Wimbergerova. Jedva jedvice su se probili do garderobe. Milka je pojurila k njima. Jednom je rukom zagrlila ujaka, drugom Wimbergerovu. Ništa nije govorila, nije zaplakala, nije se smijala, samo im je poljubila ruke. Onda se bacila tetici oko vrata, poljubila je, stisnula ruku maestru Zajcu i rekla samo: »Hvala. Drugi put će biti bolje.« Kod kuće je bila velika večera u krugu rođaka i prijatelja. Padale su zdravice Milki, majci, ujaku, tetici, Wimbergerovoj, Zajcu, hrvatskoj operi, hrvatskom narodu, svemu što je hrvatsko, ali je Milka bila nekako odsutna duhom. Kao da nije bila sasvim sretna. Ujak je to primijetio i pošao je s njom u susjednu sobu. Što se dogodilo?

Nije bilo sve kako bi trebalo da bude. Može ona biti i znatno bolja. Gänsbacher ne bi nikako bio oduševljen tim nastupom. A kriva je svemu ona sama, jer nije bila dovoljno odlučna. Za vrijeme pokusa na pozornici zamolila je dirigenta da ponovi neke scene, kako bi učvrstila situacije i radnje. A trebalo je koji put da se i muzički uskladi s orkestrom i partnerima. Čula je nato kako je bariton Vespasiani rekao nekome u kulisi, tobože šaptom, ali tako da može i ona čuti: »Sad ćemo ponavljati do besvjestice samo zato što gospodična još ne zna hodati po pozornici. Kazalište nije školska produkcija. Lako je bilo imati uspjeha u Beču među šeprtljama kakva je i sama, sad nek pokaže što zna.« — Nato je »ona« u kulisi odgovorila: »Dobro da Šenoa nije živ. Taj bi je proglasio drugom Maternom, ako ne bi rekao da je bolja i od same Materne.« — A kad je kasnije kod dueta zamolila Vespasianija da bi pjevao punim glasom, kako bi se mogla uskladiti s njim, odgovorio joj je da je lijepo biti mlad i ambiciozan, ali da nipošto nije uputno poučavati starije kolege o tome što treba da rade. I

eto, to ju je zbunilo pa se više nije usuđivala moliti da bi ponavljala neka mjesta na kojima nije bila sasvim sigurna. Rezultat svega je bio da je bila dekoncentrirana. Morala je na takvim mjestima razmišljati što treba učiniti, kamo se uputiti, morala je paziti na pjevanje i tako je njena Amelija patila u pitanjima glume kao i u pitanjima pjevanja. Oni su svojim primjedbama ranili njenu taštinu, a ona, da bi dokazala kako ipak nije šeprtlja, izigravala je na probama sigurnost i nije smogla odlučnosti da traži ponavljanja. Budu li kritike negativne, neće se nimalo čuditi. Platila je dosta visoku cijenu za stečeno iskustvo i služit će se njim u daljnjem životu.

U dnevnik je upisala izreku koju je već ranije negdje čula, ali koja je sad dobila svoj pravi i puni smisao:

Što si iskustvom bogatiji —
srce ti postaje siromašnije.

Kritika o tom prvom nastupu bila je znatnim dijelom izražaj »radosti što se na našem pozorištu opet jedanput pojavila Hrvatica, i to Hrvatica kojoj se priznaje da je jedna od najboljih učenica Bečkog konzervatorija«. Mnogo važnija bila je kritika poslije drugog nastupa, koju je napisao veoma cijenjeni muzičar Franjo Kuhač[1] u »Viencu« od 22. travnja. Poslije uvoda u kojem konstatira, poput Wagnera, da se talijanski način pjevanja izrodio u neprirodnu pretjeranost, dok se bečka škola odlikuje solidnošću i ukusom, on kaže o Trnini:

> Uostalom što se tiče naše pjevačice gospođice Trnine to ju ja ne smatram početnicom već izučenom pjevačicom.
>
> Po naravi je obilato nadarena, a po školi izvrsno naobražena. Igra joj fina, čuvstvena i toliko umjerena, da će ljubitelji talijanskih pretjeranosti bez sumnje reći da je odviše hladna, nu ja nasuprot tome tvrdim da je u njezinoj igri sadržan onaj pravi medijum koji prija estetičkoj ćudi.

[1] Kuhač Franjo (1834—1911), muzički pisac, folklorist i kompozitor. God. 1878. pristupio velikom pothvatu, izdavanju svoje zbirke »Južnoslovjenskih narodnih popjevaka«, do danas najvećeg muzičko-folklornog zbornika objavljenog u Hrvatskoj.

Dopuštam da je prilično smjelo bilo od naše mlade pjevačice stupiti pred općinstvo prvi put u partiji koja iziskuje ne samo vještinu u pjevanju već i rutinu u igri. Ali mladi orao kad prvi put pokuša uzletjeti ne leti oko gnijezda kao vrabac već se diže odmah u oblake.

Kad je gospođica u prvom činu na pozornici stupila (kod druge svoje predstave), izađoše iz kulisa dva gospodina i jedna koristica te joj predadoše dva krasna vijenca i lijepu kitu cvijeća. Kako sam doznao bio je jedan lovor-vijenac s natpisom: »Nadi hrvatske opere od Sveučilišne omladine«. Tako, junaci, tako! Štujte bar vi ono što je naše kad drugi, stariji Hrvati neće.

Živila mlada umjetnica. Proslavila sebe i narod iz kojega si potekla, pa budi sretna, sretna na svom umjetničkom putu.

Kad čovjek sagleda Trninin umjetnički put i razvitak, kad pogleda kako je u malenom Zagrebu, u tom udaljenom kutu Evrope, Kuhač znao ocijeniti pravu vrijednost njenih sposobnosti i izvedbenog stila koji se već javlja kao revolucionaran u odnosu prema stilu što je vladao na svjetskim pozornicama, mora se diviti i njemu i njoj. Oboje se javljaju kao rijetko napredne umjetničke ličnosti, daleko naprednije od mnogih u velikom svijetu gdje je operna umjetnost bila njegovana i razvijana pod neusporedivo povoljnijim uvjetima. Vidjet će se kasnije kako je, na primjer, jedan dio kritike u New Yorku trebao još gotovo dvadeset godina da spozna da prividno hladan način interpretiranja, kako su ocjenjivali Trninine kreacije, daje mogućnost za bogatiji i neposredniji izražaj, za produhovljeniji i sugestivniji sadržaj.

A Trnina, a Jurkovićevi? Sva priznanja kojima je bio popraćen taj nastup nisu im zamaglili vid. Prirođena skromnost i srčanost da pogledaju pravo lice istine, čuvali su ih da ne pogriješe kod određivanja vrijednosti toga nastupa. Biti obilježena kao »nada hrvatske opere« bilo je veliko odlikovanje, ali ujedno i preuzimanje velike odgovornosti.

Dugo se u Zagrebu govorilo i raspravljalo o tim nastupima. Hrvatska je stranka trijumfirala, a protivnici su podrugljivo i samouvjereno ismijavali nekritičnost provincijskih zanesenjaka koji luduju »megalomanski opijeni školskom produkcijom nezrele djevojke«. Pjevačica im je bila premlada, previsoka, njena gluma prehladna, bez temperamenta, a oduševljenje publike prevatreno, nekritički i provincijski naivno.

Jurkovićevi, srećom, nisu čuli mnogo od tih glasova. Pošli su na odmor. Milkin notes bilježi:

U ponedjeljak 17. srpnja otputovali u Varaždinske Toplice. U četvrtak 20. prvi put sam pjevala i dobila kitu cvijeća od gospođe Keglević. U nedjelju 23. sam bila kod tombole, na večer plesala. Ponedjeljak 24. pjevala po drugi put. U utorak 25. pjevala po treći put. Srijeda 26. pjevala po četvrti put. Oprosno veče. Dobila cvijeće od male Engleskinje Gerty Wrana. Petak 29. ujutro osam sati krenuli iz Topliça sprovođeni do kola od gospode i gospođa. Dobila pet kitah cvijeća.

Molili su je da im pjeva, i ona je pjevala. Pjevala je rado. Nitko nije škrtario s priznanjem, s izjavama oduševljenja. Mladići su joj se udvarali, gospođe su je darivale cvijećem. Bilo je lijepo. Hoće li uvijek nailaziti na takvo oduševljenje?

Vrativši se u Zagreb bacila se na posao. Trebalo je obogaćivati već nastudirani repertoar novim ulogama. Za godinu dana će završiti studije, stupiti u angažman, a Zagreb je malen grad, kazališna uprava mora podržavati interes publike što većom raznolikošću repertoara, što većim brojem noviteta.

Došao je rujan. Počeli su pokusi u kazalištu. Sad je već sasvim odlučno tražila od dirigenta da se ponove scene kod kojih je to smatrala potrebnim. Najuljudnijim je načinom postigla da su kapitulirali i oni najuporniji koji su kod prvog nastupa bili neprijazni i pružali otpor. Nije se nimalo brinula što će o njoj govoriti iza leđa, hoće li je zbog toga voljeti manje ili više. »Naklonost i poštovanje ljudi treba zadobivati čestitim odno-

som prema radu i ljudima, a ne ugađanjem tuđim slabostima«, rekao joj je još prije mnogo godina ujak i sad je to stalno držala u svijesti.

Prva predstava »Afrikanke« održana je u srijedu 20. rujna, a druga u subotu 23. i najposlije treća u utorak 26. rujna.

»Agramer Zeitung« od 25. donio je kritiku tek o drugoj predstavi. Zacijelo su joj htjeli blagonamjerno omogućiti da mirnijim nastupom u drugoj predstavi postigne što povoljniju ocjenu.

S tom novom ulogom i novom kritikom iskrsnuo je i nov, neočekivan problem koji se postavljao pred nju i njene odgojitelje tražeći rješenje: desno ili lijevo? Siguran, velik uspjeh za koji su svi preduvjeti tu, ili problematična karijera koja bi zadovoljila njene lične sklonosti?

Kritika je glasila:

> Subotnja repriza »Afrikanke« samo je pružila priliku da ponovimo sve ono što smo rekli o našem gostu, gospođici Milki Trnini, poslije prve predstave. Mi u punoj mjeri odajemo priznanje smišljenoj glumi, elegantnom i sigurnom predavanju, besprikornoj intonaciji u svim glasovnim položajima i opsežnosti plemenitog organa mlade umjetnice, ali ne možemo a da se ne vratimo na ono što smo rekli prilikom njenog prvog nastupa u travnju ove godine: visoki sopran, koji je naročito u svojim gornjim registrima kristalno čist, uza svu dramatsku nadarenost upućuje gospođicu svojom ljupkošću i vokalizacijom na koloraturno područje. Nije potrebno biti obdaren naročito muzikalnim uhom, pa da čovjek već kod ono nekoliko trilera, rulada i staccata u ariji Selice u drugom činu zatvori oči i uzvikne: pa to je Rosina a ne Selica! To je slavuj, a nije ševa! Ni jedan od takozvanih »teških glasova«, kakvi se bezuslovno traže za Wagnerov repertoar, ne može ni najboljim školovanjem postići bisernu izjednačenost kakvu priroda polaže u grlo pravoj koloraturnoj pjevačici.
>
> Ako je neka umjetnica predestinirana za koloraturnu pjevačicu, pa makar bila obdarena i tako sjajnim

> odlikama kao gospođica Trnina, ona ne bi mogla uz najbolje školovanje postići jake dramatske efekte, a da to ne bi bilo na štetu njena glasa. Pjevačica s takvim glasom kakav je u gospođice Trnine i s takvom pojavom ima pravo aspirirati na mjesto u prvim redovima. Umjetnica će morati odlučiti prema sudu publike brojnije no što je ona njenoga, da tako reknemo, kućnoga kazališta, da li je bolje postati d o b r a dramatska, ili z n a č a j n a koloraturna pjevačica. Materijal kojim vlada je bogat. Vrijeme će pokazati koliko ga ima za svaku od tih dviju struka. Za talente koji su tako sretno obdareni i tako dobro vođeni nema nikakve opasnosti. Samo će se od sebe iskristalizirati ono pravo. Česta odobravanja, bezbrojni pozivi pred zastor i prekrasni cvjetni darovi i prekjuče su nagradili zaslužno ostvarenje Selice.

»Vienac« je samo registrirao taj nastup, ali i to je u konačnom slijedu događaja postalo značajno u Trninu životu. Pisao je:

> Uspjehu je pridonijela najviše krasna Selica gospođice Trnine. O, tko joj je išao ime iz trna izvoditi, kad je to pravi ružin cvijet!
>
> Uloga Selice je teška, ali ju je gospođica otpjevala i odigrala ne kao početnik nego kao gotova umjetnica. Mnoga starija umjetnica bi se mogla postidjeti gledajući igru gospođice Trnine. Uz takav, dakle, domaći talenat nećemo valjda u buduće slušati tuđe primadone.

Dvije kritike kojima je bila namjera da je usreće promašile su cilj i postale vrelo neprijatnosti. Kolege-partneri nisu se nimalo ustručavali da joj pokažu svoje neraspoloženje izazvano napose prikazom »Vienca«. Govorilo se o protekcionizmu, o prepotenciji mlade pjevačice, o nepravdi prema zaslužnim članovima Opere koji iz patriotskih pobuda pridonose žrtve hrvatskoj kulturi, a koje sad vrijeđaju, da bi slavili nezrelu učenicu koja, doduše, ima dara, ali koja je još veoma daleko od toga da bude stavljana kao uzor starijim kolegama, izgrađenim umjetnicima.

I tako su prvi uspjesi donijeli i prva razočaranja, bili su zagorčeni pojavama profesionalne ljubomornosti. Kritičar »Agramer Zeitunga«, i ne sluteći čime bi to moglo uroditi, samo je još dolio ulja na vatru svojom kritikom:

> Što se tiče gospodina Vespasianija koji je pjevao Neluska, on je imao dovoljno prilike da raspjeva punim sjajem svoj prekrasni glas i on se ne može potužiti zbog uspjeha koji je postigao, ali arija »Tebi, o kraljice«, patila je u znatnoj mjeri od zavlačenja, pa i najusrdnije opominjanje dirigentskog štapića, koji gospodin Vespasiani inače neobično štuje, nije bilo u stanju da ga istrgne iz tog zavlačenja. Tako nadarenu umjetniku, kao što je gospodin Vespasiani, ne bi smjelo biti svejedno da li sluša opravdane prigovore da sve svoje osjećaje izražava na način utjelovljena »klecavca«.

Tužila se ujaku što Vespasiani i još neki od kolega govore o njoj ružno, nastojeći da je prikažu u što nepovoljnijem svjetlu. A kako mogu govoriti o prepotenciji, kad se sama nipošto ne smatra gotovom umjetnicom, kad i te kako dobro zna da mora još mnogo i mnogo raditi? Kako mogu govoriti da je uobražena, kad iskreno poštuje svakog od svojih partnera, kad nikom nije rekla nijedne žalne riječi, kad se i te kako čuva da izriče svoje mišljenje o bilo kom od njih. Radila je svoj posao i nije se brinula ni za što drugo, a sad je napadaju kao da im je nešto skrivila.

S prvim koracima na pozornici činila je i prve korake u životu kazališnog čovjeka. Uočavala je do tada nepoznate pojave, bilježila ih u svom pamćenju i povlačila potreban poučak za budućnost. Naglo je dozrijevala do spoznaje koju je mnogo godina kasnije formirala u pismu prijatelju mladom glumcu:

Treba dići glavu, ne osvrtati se na sitne prljavštine. Takvim načinom ih čovjek najsigurnije paralizira. Treba ići mirnim, sigurnim korakom svojim putem prema cilju koji je čovjek sebi postavio, pa će mu se sve ostalo pričinjati kao prah na cesti po kojem gazi. Naravno

da to nije tako lako polučiti i učiniti, ali što je lako u čovječjem životu? Kadšto ni disati.

Međutim je kritika iz »Agramer Zeitunga« izazvala i uzbuđenja druge vrste.

U vrijeme Trnininih prvih nastupa na opernom je nebu kraljevala Adelina Patti, jedinstvena koloraturna pjevačica koja je u velikom svijetu briljantnom koloraturom ubirala najveću slavu i najveće honorare. Nikakvo čudo što je ujak pod dojmom kritike »Agramer Zeitunga« postao nekako zamišljen i napadno šutljiv. Najposlije je ipak progovorio. Pitao ju je što kaže na kritiku u »Agramer Zeitungu«? Što misli o sugestijama da bi se trebala posvetiti koloraturi?

Odgovarajući ujaku rekla je da je po njenu mišljenju u životu najvažnije raditi onaj posao koji čovjek voli, koji mu usprkos eventualnim ogorčenjima donosi najveće radosti. Koloratura je samo glasovna akrobacija. Istina, lijepa akrobacija, ali ipak samo akrobacija. Možda bi i ona koloraturnim pjevanjem postala popularnija, možda bi zarađivala više novaca, ali ona, ne osporavajući vrijednost popularnosti i novcu, ipak ima druge ideale. Ona bi htjela tražiti, pronalaziti, boriti se s materijom, osvajati neistražene predjele. Vjerojatno će kod toga koji put i promašiti, doživjeti pokoji poraz, ali to čovjeka samo jača. Koloratura je mehanizacija pjevačke umjetnosti usmjerena prije svega na dopadljivost. Sadržajno je sentimentalna i plačljiva šablona. Tu za živi čovječji duh nema mnogo hrane. Beethoven, Mozart, Wagner, Verdi — da, to je sasvim nešto drugo.

— Ah, da, Wagner! To je sad moda. Ali Wagner je opasan. Koliki su pjevači i pjevačice izgubili glas pjevajući Wagnera.

— Ne boj se, ujače. Nećemo dopustiti Wagneru da mi upropasti grlo. Imamo mi i u pogledu Wagnera svoje ideje. Hoću da budem živ čovjek, a ne stroj. Htjela bih djelovati na ljudski duh, na srce i um, a ne samo na čula. Neću da budem samo senzacionalna razonoda. Svrha umjetnosti ipak je nešto drugo.

Uto je došlo i do nastupa u »Trubaduru«. Sedmog listopada pjevala je prvi put Leonoru. Kritika u »Pozoru«,

kao da bi htjela neke retuše u suviše oduševljenim ocjenama prijašnjih nastupa, glasila je:

Gospođica Milka Trnina u ulozi Leonore istakla se, dakako, nad svojom Amelijom i Selicom. Leonora gospođice Trnine griješi u nekojim momentima hladnoćom, te umjesto Španjolke vidimo mirniju, sentimentalniju ćud Hrvatice. Ali zato glavne tačke svoje uloge izvela je ona prekrasno. Spomenuti nam je prvi napjev finala drugog čina i ariju pred tamnicom, kao biser-tačke naše Leonore. Tu se opazilo koja sigurnost, koji ukus i koja finoća leže u pjevačkom talentu gospođice Trnine. Koloraturne tačke bijahu izvrsno izvedene, te smo čuli trilere i skale dostojne prave umjetnice. Miserere je ogromna zadaća za mladu pjevačicu, ali ju je rijetkom korektnošću riješila. Što se tiče igre nemamo dosta riječi pohvale. Takva se rutina nalazi samo kod umjetnica.

Pljeskanju nije bilo kraja ni konca. O toaletama i distingviranoj vanjštini mlade pjevačice izrazio se je slabiji i jači spol najlaskavije. Ljepše večeri nije gospodična Trnina još na pozornici doživjela. Kazalište je bilo dupkom puno.

Dakle i taj kritičar misli da je bila odviše hladna! I on misli da bi trebalo snažnijim načinom ispoljavati temperament Španjolke. Ali ona se ne da zbuniti. Ima ona izgrađen nazor o pjevanju i glumi u operi. Taj svoj nazor primjenjuje na djelu unatoč uvriježenom shvaćanju i modi koji viču za jačim akcentima. Za onaj dio publike koji se oduševljava »talijanskim pretjeranostima« ona je prehladna, ali ona se svjesno opirala tome da, prema Hamletovim riječima, »razdire strast u krpe, u prave dronjke samo zato da bi rascijepila uši gledaocima u parteru«. Njen je ideal scenski izražaj sveden na čovječanski uvjerljivu mjeru, istinski osjećaj koji se rađa najneposrednije iz doživljajnog svijeta onog lika koji uobličava. I zato se nije zbunila zbog djelomično negativne ocjene, nego je vjerovala i dalje u ispravnost vlastitog uvjerenja koje glasi, jednako kao i u životu: istinitost nadasve.

Vrativši se u Beč još je određenije počela provjeravati ispravnost svog shvaćanja. Mišljenje koje se rađalo iz sumnje da je Wagnerova »revolucija« pobijajući talijansku puku dekorativnost zapala u drugu krajnost, u suviše naglašavanu »dramatičnost pod svaku cijenu«, dobivala je nove potvrde u karikaturama bečkih novina. Toga ljeta 1882. u Bayreuthu je bio prvi put izveden »Parsifal«, dugo najavljivana i željno iščekivana »posljednja riječ velikoga Wagnera«. Ta je izvedba dala povoda i materijala novim napadajima na njegovu »muziku budućnosti«. Novine su svakodnevno donosile zlobne šale na tu temu, kao na primjer:

KOD LIJEČNIKA U ORDINACIJI

— Jadni čovječe, vaš je bubnjić u desnom uhu potpuno rastrgan. Jeste li žrtva eksplozije u Stockerauu?
— Ne.
— Jeste li bili kod bombardiranja Aleksandrije?
— Ne, ni to.
— Pa gdje ste onda tako stradali?
— Na generalnoj probi »Parsifala«. Stajao sam cijelo vrijeme ispred kazališnih vrata.
— Sad razumijem.

Ili:

IZVJEŠTAJ SPECIJALNOG DOPISNIKA IZ BAYREUTHA

Orkestar više ne čuje pjevače, a pjevači, potpuno gluhi poslije jednomjesečnog rada u »Parsifalu«, tvrde da su se glazbenici samo ponašali tako kao da sviraju.

Dalje citiraju novine uzvik nekog očajnog slušaoca iz publike:

Već bi bilo vrijeme da ON umre jer, kao poslije tridesetogodišnjeg rata, Njemačka će ostati bez pjevača, a svi će gudački instrumenti biti razbijeni.

Sad je Trnina zauzimala kritičan stav i prema obožavanoj Materni koja je u Bayreuthu kreirala ulogu Kundry. Otkrivala je i u njenim interpretacijama prenaglašenu dramatičnost koja se postizavala izvanjim sredstvima: jačinom glasa, čistim pribjegavanjem deklama-

torsko-govornom načinu pjevanja, suviše potcrtavanim junačko-uzvišenim karakterom zbivanja, koje se odvijalo od početka do kraja na istoj razini, neizdiferencirano, bez gradacije.

Da bi što zornije pokazala svoje shvaćanje kako misli da bi trebalo interpretirati Wagnerove junakinje, nastudirala je sama, bez Gänsbacherova znanja, Elsu u »Lohengrinu« i jednog mu je dana to i demonstrirala. Složio se s onim što je čuo, ali joj je prorekao da će svojim načinom nailaziti na veliku opoziciju među vagnerijancima. Materna pjeva i glumi upravo onako kako to traži Wagner. On ju je proglasio genijalnom, i prema tome svaka je pobuna protiv njena načina interpretiranja ujedno i pobuna protiv samog Wagnera i prema tome osuđena na neuspjeh.

Nije se dala zastrašiti. Bude li potrebno, razgovarat će ona o tom i sa samim Wagnerom.

Nikada nije došlo do toga razgovora. Wagner je umro 13. veljače 1883. dok je ona još bila studentica Bečkog konzervatorija.

Približavao se kraj studijama, a u perspektivi se ukazivalo ostvarenje dugogodišnjih sanja — njenih, ujakovih, tetičinih i mnogih zagrebačkih građana — angažman u Zagrebu. U tom je znaku bilo dogovoreno s Kazališnom upravom novo gostovanje za mjesec svibanj 1883. i to u lozi Margarete u »Faustu« i Aide u »Aidi«.

Dana 3. i 5. svibnja pjevala je u »Faustu«, a 10. i 15. u »Aidi«. Usporedo s tim gostovanjima počeli su i pregovori za angažman. Međutim stvar se nikako nije micala s mjesta. Uprava Kazališta neprestano je zatezala s definitivnim odgovorom. Bilo je to čudno i nerazumljivo, tim više što su postignuti uspjesi bili upravo sjajni. Samo od sebe postavljalo se pitanje: gdje bi mogao biti razlog takvom postupku? Odgovor je uslijedio u kritici »Vienca«:

> Veoma su nam ugodne bile večeri 3. i 5. o. mj. jer smo imali zgode radovati se novoj nadi na polju hrvatske umjetnosti: gospođica Milka Trnina koja je dovršila nauke na bečkom Konzervatoriju pjevala je Margaretu s krasnim uspjehom. Kako je naša pjevačica mlada, nije još u naponu svojih sila, ali je na pravom putu da postane pravom umjetnicom. Zato joj od srca čestitamo i želimo da se nigda ne odbije od hrvatskoga stabla. Općinstvo ju je srdačno pozdravilo i odlikovalo krasnim vijencima i kitama cvijeća, poimence rodoljubne građanke i sveučilišna mladež. Želimo li da do godine imamo hrvatsku operu valjalo bi gospođicu svakako angažovati. Ima, žalibože, u nas ljudi kojima je do razvoja domaće umjetnosti veoma malo stalo, a kojima je hrvatska opera deseta briga. Zato nastoje gospođici gostinji raditi kojekakve neprilike samo da ne bude angažovana. Doista bismo žalili da se je i gospodin Anton[1]

[1] Anton Václav (1850—1917), pjevač i glumac, rodom Čeh. U Zagrebu nastupio prvi put 1873. u »Faustu« kao Valentin. Postepeno prešao u dramu. Djelovao i kao redatelj. Odličan komičar u salonskom repertoaru.

dao upotrebiti za oružje te nepravedne opozicije. Mi odlučno tvrdimo da je u hrvatskom glumištu talijanska opera grozan nesmisao. Maleni narod hrvatski morao bi svagdje braniti svoje pravo, ako će da napreduje. Zar je gojenje talijanštine svrha našega kazališta? Molimo slavnu upravu neka promisli što je cilj hrvatskoga kazališta, pa neka radi tako da si ne ogriješi duše. S druge strane opet savjetujemo gospođici Trnini da ne stavlja prigodom ugovaranja angažmana takvih uvjeta koji bi činili daljnje ugovaranje à priori nemogućim. Pretjeranim zahtjevima radila bi samo neprijateljima hrvatske opere u prilog.

Dakle tu je rješenje zagonetke! U svijet je ubačena nelijepa izmišljotina o njenim, tobože, pretjeranim zahtjevima, da bi se tako izazvalo prema njoj neraspoloženje čak i kod onog dijela građana koji su jedva čekali da završi studije pa da zapjeva u Zagrebačkoj operi hrvatskim jezikom. Znači da je netko, kome je bilo stalo do toga da omete njen angažman, ubacio takve glasine među članove opere, a oni su, prema očekivanju, odmah reagirali odbojno. Vaclav Anton stao je na čelo onih koji su se bunili. Uz njega su rado pristali oni koji nisu mogli zaboraviti kako ih je »Vienac« povrijedio prije osam mjeseci svojim prikazom o predstavi »Afrikanke« kad je pisao da bi se mnoga starija kolegica mogla postidjeti gledajući igru gospođice Trnine. Oh, takve se uvrede u teatru ne zaboravljaju! A bili su ozlojeđeni i oduševljenjem kojim je najveći dio publike pozdravljao nastupe designirane primadone.

Došla je i predstava »Aide«. — »Vienac« je pisao: »Dne desetog i petnaestog o. mj. imali smo zgode naslađivati se slušajući Milku Trninu u 'Aidi', te vesela srca priznajemo da je općinstvo zadivila svojom vještinom.«

Do angažmana ipak nije došlo. Ponuđeni su joj uvjeti koji su bili gotovo ponizujući. Upravitelj Kazališta, vladin činovnik Josip Kneisel, preporučio joj je neka najprije pođe stjecati rutinu negdje vani pa neka se onda javi. Što joj je preostalo poslije toga? Razočarana i ražalošćena vratila se u Beč, gdje je još imala da položi posljednje ispite iz pjevanja. Ispitna komisija nagradila

ju je zlatnom medaljom i diplomom kao najbolju apsolventicu Konzervatorija, ali ni ta činjenica nije promijenila ništa na odluci Kneisela. Potpisala je ugovor za Operu u Leipzigu, na tri godine, s gažom koja će postepeno rasti.

Otklon angažmana u Zagrebu bio je težak doživljaj. Odbacili su je kao nedoraslu, kao nepotrebnu. Surovo su povrijedili njenu ljubav prema Zagrebu, odbili je od rodnoga praga i otjerali u strani svijet. Jedina joj je utjeha bila spoznaja da su to učinili ljudi koji su bili neskloni njoj isto tako kao i »njenom Zagrebu«. Osjećalo se da je smrt Augusta Šenoe oslabila hrvatsku frontu. Ujak je to dosta puta znao reći. Očekivala je da će se u Beču smiriti, ali i tamo ju je očekivao nemir.

Iz Zagreba ju je otjerala zavist, a u Beču se spremala ljubav da joj ugrozi karijeru.

Gänsbacher je zapravo bio zadovoljan što nije ostala u Zagrebu. Nikada se nije mogao pomiriti s mišlju da se takva nadarenost, kakva je Milka, zakopa u malenoj, provincijskoj operi, jer je već onda, kad ju je prvi put čuo, vjerovao u njenu sjajnu karijeru. Leipzig je ipak drugačija sredina nego Zagreb, mislio je Gänsbacher. Ali i on se mogao prevariti.

Da bi obilježio Milkinu pobjedu u Konzervatoriju — zlatnu medalju i diplomu — priredio je ponovo u svom stanu muzičku matineju na koju je i opet pozvao Wiltovu. U pratnji Wiltove došao je mlad, veoma elegantan oficir. Bio je to grof Folliot-Crenville.

Dvadeset trogodišnji oficir bio je veliki ljubitelj glazbe. Unatoč vojničkom zvanju, u koje su ga strpali prema zakonu tradicije njegova roda, bio je mek sanjar, nježan izdanak na stablu nekadašnjih ratnika. Mladi je grof bio više sklon Apolonu i njegovim muzama nego Marsu. Prilike i običaji carskoga Beča veoma su pogodovali njegovim sklonostima. Franjo Josip I, u nadmetanju s drugim vladarima za prvenstvo na kulturnom području, naročito je favorizirao Dvorsku operu. Interesiranje monarha bilo je nepisani zakon za njegove podanike, a pogotovu za aristokraciju, koja je u svemu imitirala

dvorske običaje. Prema tome nitko nije smatrao nimalo čudnim što se mladi grof živo interesirao za muzičke manifestacije u svim oblicima. Donekle je čudno bilo samo to što se, kako se činilo, više zanimao za ne sasvim mladu i nipošto lijepu primadonu Wiltovu negoli za mlade članice opernog zbora ili baleta, ali to su njegovi suplemenici i drugovi pripisivali više mladenačkoj želji za originalnošću nego nekim drugim motivima. Radilo se, međutim, o njegovoj najiskrenijoj potrebi doživljavanja muzike. I tako se dogodilo da je mladi grof u pratnji Wiltove prisustvovao matineji kod Gänsbachera.

Dvoje mladih ljudi neobično su se dojmili jedno drugoga. Milka je zapisala u dnevnik:

U srijedu 21. lipnja upoznala grofa Crenville.

Mladi je grof zamolio za dopuštenje da Wiltovu, teticu, Gänsbachera, Milku i Milkinu prijateljicu, koja je doputovala iz Zagreba u Beč samo zato da prisustvuje svečanom činu kad Milki budu uručivali zlatnu medalju, pozove na večeru u hotel Sacher.

Tri dana kasnije, 25. lipnja, ponovo su na večeri kod Sachera da proslave Milkin oproštaj od Beča.

Teticu je uznemirilo oduševljenje mladoga grofa. Bojala se da bi se u tom oduševljenju mogla kriti neka opasnost za Milku. Zar nije nećakinja Lorika, već obrazovana pjevačica kojoj su proricali sjajnu budućnost na pozornici, napustila pjevanje zbog braka? A zar nije Henriette Sonntag[1], jedna od najslavljenijih pjevačica svoga doba, napustila pozornicu zbog aristokratskog braka? Vidjela je tetica sasvim jasno da je Milka veoma impresionirana, i bojala se posljedica toga oduševljenja, ali je šutjela. Bojala se da bi svaka intervencija mogla povećati opasnost i pričinjala se da ništa ne primjećuje.

[1] Sonntag Henriette (1806—1854), njemačka sopranistica. Pjevala u Beču, Berlinu i Parizu gdje doživljuje trijumfe u ulozi Rosine. Za boravka u Londonu (1828) potajno se udala za sardinijskog diplomata grofa Rossija i povukla se s pozornice da mu ne bi pokvarila karijeru i da bi bila priznata u dvorskim krugovima kao jednakopravna, što su joj ipak odricali.

LEIPZIG, GRAZ, BREMEN

Milka je posljednje dane u Beču provela pod dojmom susreta s mladim muzičkim zanesenjakom. Nije bila načistu da li je to kod nje samo trenutna očaranost, izazvana neobičnošću toga susreta i oduševljenjem što ga je mladi oficir tako živo iskazivao, ili se zaljubila. Bila je nemirna i sretna u isti mah. Odlazak u Leipzig je, prividno, dokrajčio tu uzbudljivu situaciju. Sedamnaestoga srpnja nastupila je prvi put u Leipzigu kao Elisabeth u »Tannhäuseru«. Dirigirao je Artur Nikisch[1]. Uspjeh je bio neodređen. Priznavajući sve pjevačke odlike mlade pjevačice: neobično lijep glas, muzikalnost, sjajno školovanje, priznavajući čar ličnosti i glumačku nadarenost, kritičari su smatrali da ipak nije ostvarila ono što Wagner traži od svojih interpreta.

Slično je bilo i s ulogom Else u »Lohengrinu«. Kao što joj je Gänsbacher prorekao, doživljavala je prve poraze u sukobu između vlastitog shvaćanja interpretiranja Wagnera i načina kakav je bio uobičajen u ono vrijeme na opernim pozornicama, čak i ondje gdje su djelovali tako značajni dirigenti kao što je bio Nikisch, koji je dirigirao i izvedbom »Lohengrina«. Uprava kazališta, a još više kritika, nije imala razumijevanja za njeno shvaćanje. Svi pokušaji da je uvjere kako je na krivom putu, razbijali su se zbog njene nepopustljivosti.

Nastupila je u »Oberonu«, u »Čarobnoj fruli«, u »Makabejcima«, pjevala je u nekim mjesecima i po devet puta i doživljavala kod publike više uspjeha nego kod uprave i kritike. Poštovatelji i obožavatelji, kojih je bilo unatoč prividnim neuspjesima, uspostavljali su s njom prisnije veze, pozivali je k sebi, ali ona je bila uznemirena doživljajima u kazalištu, koji su bili u

[1] Nikisch Artur (1855—1922), njemački dirigent i kompozitor. God. 1879. prvi dirigent Opere u Leipzigu. Kasnije dirigent Bostonskog simfonijskog orkestra, pa direktor Opere i Filharmonije u Budimpešti, nakon čega se vratio u Leipzig kao dirigent orkestra Gewandhaus. Često na gostovanjima: Paris, Petrograd, Švicarska itd.

potpunoj suprotnosti s onim što je očekivala da će joj pružiti njen prvi angažman.
Pozivali su je i u kuću nakladnika Brockhausa. Gospođa Brockhaus bila je sestra Richarda Wagnera. Očarani njenom ličnošću, Brockhausovi su oprezno pokušavali ne bi li je predobili za utvrđeni stil interpretiranja Wagnerovih junakinja, ali nisu uspjeli. Ona nije mogla da se iznevjeri samoj sebi, a čvrsto je vjerovala u konačnu pobjedu.
Kad je uvidjela da u Leipzigu neće moći dobiti ono što očekuje, a ni njima dati što su očekivali, zamolila je upravu za razrješenje ugovora. Pristali su. Obje su stranke konstatirale da im suradnja nije donijela željene rezultate i da je prema tome bolje da se sporazumno raziđu. Međutim, nezadovoljstvo u radu nije bilo jedini uzrok njena nemira i odluke da napusti Leipzig. Udaljenost od Beča u znatnoj je mjeri pojačavala taj nemir. Između nje i Crenvillea postajala je stalna veza. Još 26. srpnja primila je od njega lepezu koja je bila cijena za izgubljenu okladu. On je tvrdio da ona neće moći napustiti Beč i otići u Leipzig, i izgubio je okladu. Njihova se veza držala u granicama što su određene društvenim uobičajenostima no koje koriste svaku priliku da putem pisama daju izraza prijateljskim osjećajima. Ali ispod prividno neznačajnih izraza osjećalo se ključanje živog vrela čežnje za blizinom. I tako je usred sezone potpisala u Leipzigu ugovor s Operom u Grazu. Graz je Beču mnogo bliži od Leipziga, a uostalom i Zagrebu, kako je objašnjavala ujaku i tetici. Postoji mogućnost da se češće vidi s onima koji su joj dragi.
U Leipzigu je nastupila posljednji put 6. travnja 1884. Prvi je nastup u Grazu bio 28. travnja u ulozi Leonore u »Trubaduru«.
Kritika u novinama »Grazer Post« konstatirala je:

> Ugodno nas se dojmilo ostvarenje gospođice Trnine. Glas joj zvuči (osim visokih tonova) zaobljeno i odlikuje se punoćom. Izvrsno je školovan. Lijepa kazališna pojava ne vlada u svojoj glumi svim stepenima strastvenosti. Zasad se moramo uzdržati od konačnog suda.

Dvadeset i petog svibnja pjevala je Ameliju u »Krabuljnom plesu«. Dobila je lovor-vijenac od hrvatskih mladića koji su bili u Grazu na studijama. Kao u Zagrebu, i tu je hrvatska omladina bila njena oduševljena vojska. Bio je to melem na ranu koju su joj zadali u domovini prije godinu dana.
Treći je nastup bio u »Afrikanki«. Kritika je bila još uvijek suzdržljiva, ali je istodobno konstatirala:

> Glavne struke u Operi još nisu zaposjednute odgovarajućim silama. Izuzetak je u tom pogledu gospođica Trnina, koja nam se čini neobično nadarena. Njeno predavanje uvijek odaje ukus, toplinu i jasnoću shvaćanja.
>
> Ona, doduše, još ni glasom ni glumom, ne svladava najjače akcente strastvenosti, ali time ne mislimo reći da bi trebala pretjerivati ili težiti za nekim efektima. Skala strastvenih tonova dade se polagano i nekažnjeno proširiti, i malo pomalo moguće je postići grudne tonove koji se izvijaju slobodno.

Takva je kritika zvučila dobronamjerno, uvjerljivo i prihvatljivo kao ocjena dobro upućena stručnjaka. Trnina se zamislila nije li u odlučnom protestu protiv uobičajenih pretjeranosti, s kojima se nikako nije mogla pomiriti, otišla predaleko kao što je i Wagner otišao predaleko u svom protestu, i ne bi li ipak trebalo provesti neke korekture u vlastitom shvaćanju.
Dvije sezone provedene u Grazu izvanredno su značajne za njen razvitak kao umjetnice i čovjeka. Obogatila je svoj repertoar mnogim novim ulogama koje je trebalo nastudirati u rekordnom roku, jer je Graz bio relativno malen grad koji je, kao i Zagreb, stalno tražio novitete da bi kod publike održavao živ interes. Osim toga je razvijala skalu svog izražavanja na temelju stečena iskustva. Uspoređivala je vlastito uvjerenje s onim što su joj spočitavali, pojačavala dramatičnost, ali je ostajala nepokolebljivo vjerna principu prirodnosti i istinitosti doživljaja. U tom je pogledu ona djelovala više odgojno na kritiku no što je kritika djelovala na nju. Što se tiče publike ta je, gotovo u pravilu, znala ocijeniti vrijednost njenih ostvarenja prije i tačnije negoli

kritika. Publika je reagirala neposrednije na ono što bi osjetila, dok je kritika polazila s nekih pretpostavki koje su se temeljile na teorijama i pravilima te otklanjala ono što je u njenim kreacijama bilo neuobičajeno, ocjenjujući to kao nezrelost. Dakako da se i Trnina od uloge do uloge sve svjesnije služila svojim izražajnim sredstvima koja je neprestano razvijala i da je u tome postizavala napredak. Kritike iz tog vremena postaju od premijere do premijere sve pohvalnije, da na kraju tog radnog perioda završe superlativnim ocjenama konstatirajući ujedno njenu veliku omiljenost kod publike. Važan faktor u postizavanju njenih uspjeha bila je sretna okolnost što je u to vrijeme u Grazu bio angažiran kao dirigent dvadeset petogodišnji dr Carl Muck, koji je kasnije, isto tako kao i ona, stao u prve redove svjetskih opernih i muzičkih umjetnika. Bio je obdaren neobično istančanim sluhom i osjećajem za zvukovne boje i ritam, te smislom za jasnoću. Težio je u prvom redu za tim da vjerno izrazi autorove zamisli. U njegovom golemom opernom i koncertnom repertoaru Wagnerova djela zauzimaju prvo mjesto. Njih dvoje, da su se i tražili, ne bi se mogli bolje naći.

Već 5. rujna 1884, prilikom izvedbe »Tannhäusera« kojom je dirigirao Muck, kritičar je morao konstatirati izvanredne sposobnosti nove članice Opere, od koje su doživjeli prvi put na svojoj pozornici u cijelosti ostvarenu Elisabeth:

> Moramo spomenuti odlično ostvarenje gospođice Trnine u ulozi Elisabeth. Dr Muck je ponovo otvorio u partituri neka mjesta koja su ranije bila brisana. Tako je, na primjer, molitva Elisabeth u finalu drugog čina, koja je prije bivala izvođena samo djelomično, sada izvedena u cijelosti. Zahtjevi koje ovo Wagnerovo djelo stavlja na svoje interprete bili su prijašnjim opernim snagama potpuno tuđi. To je bila otežavajuća okolnost, i tako je djelo ostajalo neshvaćeno od publike.

Muck je znao tačno ocijeniti Trnininu snagu i sposobnosti i odvažio se da s njom izvede ono čega su se prijašnji interpreti bojali. Nikakvo čudo što su je zbog

toga voljeli i cijenili on i publika. U suradnji s takvim dirigentom bio je u velikoj mjeri osiguran i olakšan njen daljnji put.

Dne 21. rujna pjevala je Elsu u »Lohengrinu«, a dirigirao je i opet Muck. Za razliku od Leipziga, gdje još prije godinu dana nisu znali što da s njom počnu, u Grazu je kritika pisala: »Gospođica Trnina je i opet dokazala svoj tankoćutan ukus u interpretaciji Else.« A 2. prosinca novine su izvještavale publiku: »Kao što saznajemo, uprava Opere je s gospođicom Trninom obnovila ugovor za slijedeću sezonu i time dokazala da vodi računa o željama naše publike. Gospođica Trnina je u jednakoj mjeri napredovala u zadobivanju sklonosti publike kao i u svojoj umjetnosti.«

Dvije sezone provedene u Grazu izgradile su čvrste temelje za svu budućnost.

Kad je nastupila posljednji put 16. travnja 1886. kao Senta u »Ukletom Holandezu«, ponavljala su se priznanja koja su je pratila kroz te dvije sezone: »Plemenito pjevanje i gluma gospođice Trnine, koji su naročito dolazili do izražaja u njenim interpretacijama Wagnerovih junakinja, manifestirali su se i ovaj put na divan način. Možemo samo iskreno žaliti što gospođica Trnina više neće pripadati našem kazalištu.«

Trnina je potpisala ugovor s Gradskom operom u Bremenu. U Grazu je nastupala u dvadeset i sedam opera. Povećala je repertoar sa četrnaest novih uloga. Odlaskom u Bremen nije rješavala samo umjetničku stranu svojega života nego u jednakoj mjeri, ili bolje reći još u većoj mjeri, intimnu. Iz Leipziga ju je mamila u Graz blizina dragog mladića, a sad je iz Graza bježala u daleki Bremen zbog istog razloga. Bilo je beskrajno lijepo predavati se osjećaju da je srela čovjeka koji bi u njen život unio sreću, ali je s vremenom postajalo sve jasnije da joj ta sreća nije dosuđena. Klasna pripadnost, koja je u to vrijeme bivala povod patnjama mnogih zaljubljenika, gurala se nemilosrdno između njih dvoje kao nepremostiva zapreka do željene sreće. Poslije gotovo trogodišnjeg sanjarenja spoznala je da treba donijeti odlučno rješenje. Bila su moguća samo dva rje-

šenja, ali nijedno od njih nije obećavalo smirenje. Netko će morati patiti, i to trajno. On? Ona? Njegovi? Njezini? Ili svi zajedno? Težak problem morala je riješiti ona sama. On je bio suviše meka narav da bi odlučnim stavom nametnuo svoju volju. Trebalo je, dakle, pribjeći hladnom razboru i ne prepuštati se ni sentimentalnom naricanju ni beznadnom očajavanju.

Ma kako jaki bili osjećaji koji čovjekom ovladaju, on im se ne smije prepustiti bezvoljno. I zato je odlučila da načini kraj. Ništa je nije moglo pokolebati u toj odluci. Ni molbe, ni preklinjanja, pa čak ni prijetnje. Nije se dala zastrašiti spoznajom da će teško raniti njega i sebe samu. Otišla je u Bremen, gdje ju je čekao težak položaj kao nasljednicu Katarine Klafsky, jedne od priznato najvećih interpretkinja upravo Wagnerovih junakinja, Beethovenova »Fidelija«, Weberove Agate u »Strijelcu vilenjaku«, a koja je, isto tako kao i ona, bila učenica Gänsbacherova.

Angažman u Bremenu bio je veliko priznanje njenih sposobnosti. Opera u Bremenu bila je jedna od prvih opernih kuća Njemačke. Tamo su djelovali samo uistinu značajni umjetnici, a redovno gostovali najbolji umjetnici Njemačke i ostaloga svijeta i to ne samo u operi nego i u drami, što je u Trnininoj karijeri također odigralo važnu ulogu. Bremen je bio odskočna daska za najbolje opere u Njemačkoj. Izvedbe opernih djela, kritika, publika — sve je bilo na visokoj razini.

Trninin repertoar širio se i razvijao u svim smjerovima. Pjevala je u njemačkim, talijanskim i francuskim operama, pjevala lirske partije isto tako kao i visoko dramske, pjevala je Mignon i Aidu, Micaelu i Euryanthe, nastupala je mjesečno po devet, deset, pa čak i jedanaest puta. Posla je bilo napretek, a uz posao je najvećim dijelom zaboravljala na lične jade. Posebno zadovoljstvo značilo je za nju osvajanje novih uloga u Wagnerovu repertoaru. Pjevala je Brünhildu u cijeloj »Trilogiji«. Uz sanjarsku Elsu ostvarivala je demonsku Ortrud, Brangänu u »Tristanu i Isoldi« a najposlije i Isoldu. Bilo je to ostvarivanje najvrućih želja, oživotvorenje najintimnijih umjetničkih snova. Pjevala je uz

to »Fidelija«, Groficu u »Figarovu piru«, Donnu Annu u »Don Giovanniju«, a u dobrotvorne svrhe i da bi iživjela potrebu za razonodom i šalom, pjevala je Orlovskog u »Šišmišu«.

Priznanja su slijedila jedno za drugim.

Jedno od najljepših priznanja dobila je 9. prosinca 1886, kad je Hans Büllow[1], veliki dirigent i veliki muzički autoritet, dirigirao koncertom na kojem je izvođena Beethovenova »Deveta simfonija« i tercet iz »Fidelija«. Za vrijeme pokusa Büllow je najednom zaustavio orkestar kucanjem dirigentskog štapića: »Jeste li čuli, moja gospodo? Tako se pjeva Beethovenova muzika.«

A samo tri dana prije toga doživjela je svojevrstan uspjeh na posve drugom području. U drami je gostovao veliki münchenski glumac Ernest Possart. Recitirao je Byronova »Manfreda« uz Schumannovu muziku. Nije mirovao dok nije Trninu nagovorio da preuzme ulogu Astarte, samo zato da čuje kako mu dovikuje: »Manfred! Manfred!« I nije bilo nikakvo čudo što su o njoj pisali ne samo u Bremenu nego i u mnogim drugim njemačkim gradovima kao o izvanrednoj pojavi na opernom području. Najposlije, početkom lipnja 1887, uputila se u München na gostovanje zbog eventualnog angažmana u tamošnjoj Dvorskoj operi. München je u to vrijeme bio, bez ikakve dvojbe, najznačajniji operni centar ne samo Njemačke nego i Evrope, dakle i svijeta. Biti član münchenske Opere značilo je biti uvršten u zbor najizabranijih. Dvorska opera u Beču i Berlinska opera nisu se mogle takmičiti s münchenskom Operom za prvenstvo. Jedini je Bayreuth mogao osporavati Münchenu prvenstvo u izvođenju Wagnerovih djela.

[1] Büllow Hans (1830—1894), njemački dirigent i kompozitor. Za njegov je umjetnički lik karakteristična svestranost i veliko umjetničko poštenje. Činio je sve da umjetničko djelo oživi onako kako ga je kompozitor zamišljao. Bio je prvi muž Cosime Wagner, a ostao uvijek vatren propagator Wagnerove muzike.

Trnina se uputila u München s najboljim nadama i s najvećim respektom. Javljao se ponovo sudbonosan dan u njenoj umjetničkoj karijeri. Bilo je dogovoreno s upravom Opere da će nastupiti kao Valentina u »Hugenotima«, zatim kao Amelija u »Krabuljnom plesu« i najposlije kao Elisabeth u »Tannhäuseru«, u tri uloge potpuno različita karaktera.

Tko zna zašto uprava Dvorske opere nije uvažila njenu želju da prvi nastup bude u »Tannhäuseru«. Ona je Elisabeth voljela možda više od svih svojih uloga, a povrh svega ta je uloga bila ona s kojom je doživjela svoju prvu pobjedu u otporu protiv ustaljenog, pretjeranog »vagnerijanstvovanja«. Međutim, uprava je željela da prvi nastup bude u »Hugenotima«, u ulozi Valentine. Možda se kod tog rukovodila namjerom da odmjeri gošćine sposobnosti i veličinu uspjeha kod publike na temelju uspoređivanja s primadonom Wekerlin, koja je u istoj operi pjevala ulogu Margarete. Bilo kako mu drago, Elisabeth je bila određena za posljednji nastup. Pa, možda i to ima svojih prednosti, mislila je. Takvim načinom ostaje Elisabeth za završni akord.

O predstavi »Hugenota« donijele su »Augsburger Abend Zeitung« slijedeći prikaz:

> Jučerašnje veče zaslužuje da bude crveno potcrtano u kazališnom kalendaru! Doživjeli smo dva uspjeha, i to jednako što se tiče pojedinosti, kao i u onom što se tiče cjeline, doživjeli smo snažne dojmove rijetke vrste, a u publici neobično živahno raspoloženje kojem se nitko nije mogao oduprijeti, pa ni pisac ovih redaka. Čim je to bilo izazvano? Izvedbom »Čarobne frule«? Ili »Fidelija«? Ili, možda, »Walküre«? — Ne. Nečim što nimalo ne nalikuje tim čistim, idealnim tvorevinama — »Hugenotima«.
>
> Gospođa Wekerlin je u ulozi Margarete postigla pravi trijumf. Međutim, ako je bilo moguće nadvisiti uspjeh njena ostvarenja, onda je to uspjelo kreatorici Valentine, gospođici Trnini, koja se tom ulogom predstavila ovdašnjoj publici. Pljesak odobravanja, pozivanje pred zastor, naročito poslije četvrtog čina, bili su bez kraja i kritika to mora konstatirati s naročitom radošću, jer se u danom slučaju ne radi samo o vanjskom uspjehu, koji je bio postignut virtuoznim nastupom gošće, nego o velikom i dubokom dojmu kakve rijetko kad doživljavamo.
>
> U svojem posljednjem izvještaju pisao sam mnogo o gostovanjima koja su u posljednje vrijeme brzo slijedila jedno za drugim. Od početka ove godine bilo je tih gostovanja mnogo i svaki put smo doživjeli mnogo toga što je bilo lijepo i osobito, ali nikad nije bilo onog velikog, prodornog uspjeha. U danom slučaju stvar stoji sasvim drugačije. Gošća je već prvim notama koje je pjevala u drugom činu pobudila naš interes. U duetu trećeg čina zagrijala je publiku, da je u četvrtom činu naprosto zanese. Gospođica Trnina posjeduje veoma opsežan, velik, veoma ugodan glas koji je u dubini osobito jak i zvonak, a u srednjem položaju skroz-naskroz lijep. Koliko čovjek može prosuditi prema jednom nastupu, čini se da visina još nije sasvim izjednačena. Tu se uz sjajne tonove moglo čuti u pogledu intonacije i produkcije tona, naročito u pijanu i kod prijelaza, ponešto ne sasvim korektno. Međutim, moram priznati da sam slabo pazio na to, jer prava muzika počinje tamo gdje čovjek više ne misli na »Do — Re — Mi — Fa« — i mali nedostaci iščezavaju pred izvanrednim odlikama pjevačice. Ton joj je topao i plemenit, gluma i predavanje u jednakoj mjeri iskreni i neobično izražajni. Ništa nije kod nje izvanjsko. Sve je iskreno proživljeno. Na primjer način kako u četvrtom činu pjeva — Bože moj! — tako je izražajan da čovjeka grabi za srce. Tu čovjek zaboravlja da se radi samo o kazalištu. Mogu reći samo jedno: Trnina je umjetnica po milosti božjoj, umjetnica kakvu bi baš trebali.

Ono što je doživjela nadmašilo je sva očekivanja. Publika pred kojom je prvi put pjevala pozdravljala ju

je sa zanosom kakav je doživjela samo kod kuće u rodnom gradu. Nigdje drugdje, ni u Leipzigu, ni u Grazu, makar su je tamo neobično voljeli, a ni u Bremenu. To jest, nisu ni u Bremenu škrtarili s izrazima priznanja, ali to je priznanje bilo izražavano nekako suzdržanim načinom. No, tu u Münchenu odmah su joj prvo veče iskazivali svoje oduševljenje, moglo bi se reći djetinji-zanosnim načinom, neposredno, onako kako su osjećali, kako je na njih djelovala. Pa i sam kritičar priznaje da je na mahove zaboravljao na profesionalnu trijeznost koja se traži za donošenje objektivne kritike. Bila je sretna. Zadovoljan je bio generalni intendant Perfall kojemu je bilo jasno da je tim gostovanjem načinio sretan potez. Još je zadovoljniji bio Ernest Possart, koji je poslije svojega bremenskog gostovanja neprestano upozoravao da treba pozvati Trninu zbog angažmana. Jedino tetica nije bila zadovoljna. Bunila se što je kritičar napisao da neki tonovi nisu sasvim korektni. Pripisivala je to nekim neprijateljskim pobudama. No Milka je branila kritičara od tetičinih prigovora. Ima on pravo. Dva tona u visini ne stapaju se u skladnu cjelinu sa srednjim položajem, nisu tehnički izglađeni. Zar nije Gänsbacher predlagao da radi s njim još godinu dana, kako bi popravili taj nedostatak? Odbila je, jer nije mogla od ujaka i tetice primati ni tražiti nove žrtve. Nadala se da će i sama znati izgladiti te malene hrapavosti, ali, eto, kako se vidi, nije joj to pošlo za rukom. Znači da treba potražiti pomoć nekog dobrog pedagoga.

Drugi nastup bio je u »Krabuljnom plesu«.

Opet je znala ujediniti odlike svoje izvanredne umjetničke individualnosti u cjelovitom ostvarenju koje je tonski i mimički proizvelo dubok dojam svojom veličajnošću, ljepotom i značajnošću — pisale su »Münchener Neueste Nachrichten«. — U sceni na stratištu, koju je kompozitor zamislio kao muzičko-dramski veoma snažnu, pjevačica je znala najneposrednije potresti svoje slušaoce. Predavanje je bilo nošeno silnom stvaralačkom snagom, a arija »Pozdravljena nek je smrt« na početku trećega čina bila je

donesena s potresnom jednostavnošću i zanosnom mekoćom tona.

Opažalo se da umjetnica ovog puta nastoji izbjeći glasovnu nesavršenost o kojoj je bilo govora poslije prvog nastupa, što joj, naravno, nije uvijek polazilo za rukom. S napetošću očekujemo nastup bogato nadarene gošće na značajnijem području, u ulozi Elisabeth u »Tannhäuseru«.

Radost zbog doživljena uspjeha bila je ponešto zasjenjena upornošću glasovnog nedostatka, koji kao da se u Münchenu ukazivao vidljivije nego u Bremenu. A možda je uzrok tome bila i neka živčana napetost koja je, razumljivo, pratila te nastupe. Tä radilo se o ispunjenju davnog sna, o angažmanu u najzamamnijoj operi. Kod pokusa »Tannhäusera« došlo je do neobične upadice.

U Münchenu je kod nekih muzičara u to vrijeme, čini se, još uvijek vladalo mišljenje, kao uostalom i na brojnim njemačkim pozornicama, a i pozornicama ostaloga svijeta, da za interpretiranje Wagnerovih muzičkih drama treba, uz majestetičnu pojavu, u prvom redu posjedovati golem glas. Nije bila toliko važna ljepota glasa ni profinjeno pjevanje, koliko jačina glasa, koji je imao da se natječe s velikim i neobično bučnim orkestrom. Trninin glas, iako velik, nije, kako se činilo, udovoljavao tim zahtjevima. I tako se dogodilo da je dirigent koji je vodio pokus najednom zaustavio orkestar:

— Gospođice Trnina, molim glasnije!

Pokus je nastavljen, ali za kratko vrijeme dirigent je i opet prekinuo:

— Gospođice Trnina, molim glasnije!

Ponovilo se to triput, dok najposlije gošća, koja je u strepnji željela pobuditi što je moguće bolji dojam, nije stupila na rampu i mirno, ali odlučno odgovorila dirigentu:

— Gospodine dvorski kapelniče, ja glasnije pjevati ne mogu. A ako moj glas nije dovoljno jak za ovu pozornicu, morat ću se odreći laskave nade da ću biti angažirana u münchenskoj Dvorskoj operi. Uostalom, kad osamdeset muzičara u orkestru svira na svojim instru-

mentima iz sve snage, onda slabo ljudsko grlo to ne može nadglasati.
Dirigent je ostao iznenađen. Članovi okrestra su se čudili. Iznenađeni su bili partneri na pozornici. Postupak i odgovor gošće bili su veoma jednostavni, veoma prirodni i logični — ali se u svemu osjećala i neka snaga i dostojanstvo, osjećala se moć ličnosti koja uza svu skromnost vjeruje da je pravo na njenoj strani. Ali to što je učinila, sasvim stalno nije povećavalo njene šanse za angažman.
Dirigent se bespomoćno ogledao iza sebe da upita direktora koji je bio u gledalištu što da čini. Direktor se nasmiješio i pokretom glave dao mu znak da stiša orkestar. Dirigent je slegnuo ramenima, obratio se članovima orkestra s ironičnim posmijehom:
— Gospodo, molim da nastavimo prema željama naše poštovane gošće.
Pokus je dalje tekao bez ikakvih novih upadica, ali se Trnina ipak malo zamislila. Ta upadica, naoko neznačajna, mogla bi biti nagovještaj eventualnog neuspjeha. Jer ako ulogu Elisabeth, to jest ako Wagnera treba interpretirati fizičkim sredstvima, jačinom glasa, akc je stil koji njeguju u münchenskoj Dvorskoj operi takav, onda bi to njeno gostovanje, unatoč uspjesima u »Hugenotima« i »Krabuljnom plesu«, moglo svršiti s neuspjehom. Bilo bi to neugodnije od onoga što je u sličnoj situaciji doživjela u Leipzigu. Dakako, tko hoće pobijati duboko uvriježene nazore koji su stekli značaj zakonitosti, mora računati s tim da će naići na otpor, odnosno da će doživjeti i koji neuspjeh. Istina je, ona nije nikada istupala s nekim programatskim pozivima na obaranje stila koji su okorjeli vagnerijanci stalno proglašavali kao jedino ispravan, ali je svojim načinom interpretiranja veoma jasno pokazivala i dokazivala da ga ne priznaje. Upadica s dirigentom, nema sumnje, simptomatična je i govori o tom da se Wagnerovo revolucionarstvo u tom gradu još uvijek drži na svojim početnim pozicijama, to jest na pretjeranom naglašavanju herojsko-patetičnog karaktera kod interpretiranja.

Pomisao da joj, kako se čini, predstoji susret s neočekivanim protivnikom koji će, sasvim sigurno, biti veoma strog kod ocjenjivanja njena ostvarenja, davala joj je kod nastupa suvereni mir koji mobilizira kod čovjeka najbolje snage.
Predstava »Tannhäusera« svršila je sjajno. Publika je izražavala oduševljenje još življim načinom nego kod prvih dviju predstava. Osim svega drugoga to je bio njihov Wagner u kojemu im je otkrila dotad nepoznate ljepote upravo svojom interpretacijom. A kritika?
»Bayerischer Courier«, zadržavajući se u okviru strogo stručnjačkog ocjenjivanja, izrazio je svoje priznanje umjerenim načinom, kao da bi želio potcrtati da ne podliježe psihozi općeg oduševljenja. Ipak je konstatirao:

> Svaka pjevačica nailazi u toj ulozi na osobite poteškoće, jer treba da nastupi punom snagom, te tako mora tražiti iza kulisa mogućnost da se »raspjeva«. Mnoge mlade pjevačice čine to, sa stručnog stanovišta, krivo, nastojeći da jačinom glasa izraze snagu, te tako posižu za sredstvom koje nadmašuje njihove mogućnosti. Zbog toga se ne mogu održati na visini početne snage, a od toga pati ljepota glasa. Trnina je znala pronaći prave odnose, i tako uz snagu i punoću tona nije bilo vidljivo da bi se naprezala. Isto je tako uistinu visoka muzička vrijednost uloge došla u predavanju do punog, plemenitog izražaja, što je slušaoce uvelike impresioniralo.

Kritičar »Münchener Bote« nije se bojao da bi evociranjem općeg oduševljenja mogao izgubiti na vrijednosti kao stručnjak. Pisao je:

> Pobudila je pravi entuzijazam. Ona je u pravom smislu pjevačica po božjoj milosti i njene su eminentne odlike uvijek bile u punom skladu s njenim glumačkim umijećem. Ton njena kristalno čistoga glasa, koji se u početku upućuje do slušaoca kao nježan dašak, razvija se do silno potresne snage, a ipak u svim položajima zadržava blagu, meku skladnost, tako da sve muzičke ljepote uloge dolaze do punog izražaja. A što da reknemo o tom kako je glumila

Elisabeth? Vidjeli smo ideal ljubavno-čedne uzvišene djevice u koje čarobnoj ličnosti odsijeva produhovljeno osjećajna dubina. Bio je to u svakom pokretu, u svakoj pobudi plemenit lik. Vrhunac dramatski snažnog djelovanja došao je do izražaja u molbi za Tannhäusera i u molitvi pred križem. Tu molitvu jedva da smo ikad čuli izvedenu tako produhovljeno. Entuzijastičko odobravanje cijeloga gledališta bilo je beskrajno.

Tako su pisali u Münchenu, koji je čuo dotad najbolje interpretkinje te uloge. Angažman je bio potpisan.

Njemačko-austrijske »Kazališne novine«, koje su izlazile u Berlinu i bile raširene po cijelom svijetu kao organ Njemačko-austrijske kazališne agenture, posvetile su tom gostovanju cijelu naslovnu stranicu broja od 7. lipnja 1889, citirajući kritike münchenskih novina. U uvodu tim citatima konstatirale su:

Gostovanje je završilo tako sjajnim uspjehom da je ne samo potpisan stalan angažman nego je angažman uslijedio po želji s najvišega mjesta i kao takav bio odobren. Angažirana je uz najpovoljnije uvjete što ih čovjek može samo zamisliti. Za vrijeme gostovanja doživjela je najlaskavije ovacije i burna odobravanja kakva München već godinama nije čuo. Majstorskoj pjevačici kritika je isto tako izrazila svoje neograničeno priznanje.

Tim gostovanjem i angažmanom Trnina je odjednom stupila u prvi red opernih umjetnika Njemačke.

Dva mjeseca kasnije rezimirao je kritičar Hans Gumpenberg to gostovanje, a ujedno i prve predstave u lipnju kad je već bila angažirana, u tjedniku: »Münchener Kunst« na takav način da se i tetica umirila i odbacila prvotne sumnje o nekim neprijateljskim silama u kritičarskom zboru. Nije moguće prikazati izvanrednost uspjeha življe i vjernije no što ga Gumpenberg slika u svom članku pod naslovom:

MILKA TRNINA

Naša se publika već godinama privikla na to da gleda kako u operi, a isto tako i u drami, značajni umjetnici odlaze, a dolaze neznačajni. I ako se desi da u tom žalosnom pravilu dođe do iznimke, ako pred publiku odjednom stupi kao nova akvizicija prava veličina, onda publika ima pravo da kao elektrizirana zapadne u najnekritičniji entuzijazam. To se dogodilo nedavno u Operi kad se pojavila gospođica Trnina. To se još uvijek događa. Svaki novi nastup te pjevačice znači novi uspjeh. Mi joj priušćujemo te trijumfe, jer je gospođica Trnina na pozornici više nego samo pjevačica, ona je izvanredno nadarena umjetnica najčišće vode. Kod nje se gluma i pjevanje stapaju u nedjeljivu cjelinu, i odatle se javlja snažan, jedinstven dojam njenih kreacija. Svako od triju ostvarenja koje nam je pokazala (Trnina je 16. lipnja pjevala prvi put u Münchenu Fidelija) samo je potvrdilo visoko mišljenje što smo ga stekli o njenoj umjetnosti. Kako je u Wagnerovu smislu divno uzvišeno ocrtala svoju Elisabeth u »Tannhäuseru«, kako originalno ljupko! Kako je plemenito i potresno svladavala ton Fidelija! Neke momente u toj ulozi, poimence veliku ariju u prvom činu, pa onda scenu u tamnici, nismo još nikada čuli izvedene tako nježno i vjerno u beethovenskom duševnom raspoloženju. A kako je kod predstave u ponedjeljak donijela Valentinu u Meyerbeerovim »Hugenotima«! Kako čudesno živu, kako divno karakteriziranu. Pojava, glas, pjevačko umijeće, glumačke sposobnosti i u svemu tome umjetnička snaga koja se živo projavljivala, obećavaju gospođici Trnini izvanrednu budućnost. O tom nema nikakve sumnje. Priviđanja će se ostvariti, ako se umjetnica ne bude dala zavesti nekritičkim i neobuzdanim uspjehom kod publike koja ne vodi računa o malenim neskladnostima, od kojih još tu i tamo pate njena ostvarenja, i ako bude slijedila plemenit ukus i oštrinu duha kojima se već sad odlikuju njena ostvarenja.

Već šest mjeseci poslije potpisana angažmana bavarski princ regent imenovao ju je komornom pjevačicom. Bilo je to veliko priznanje, a ujedno i namjera da se tim odlikovanjem veže što čvršće uz München. Berlin

je želio da je predobije za sebe, ali je sam car Vilim II intervenirao u prilog Münchenu. Slijedili su pozivi na gostovanja iz mnogih njemačkih gradova, svi su željeli da je čuju i vide, ali ona se mogla samo dijelom odazivati tim pozivima. Postala je senzacija nad senzacijama.

A kod kuće u Zagrebu? Na čelu Kazališne uprave još uvijek je bio činovnik Kneisel koji je odbio da je angažira. Međutim su zagrebačke novine obavještavale svoje čitaoce o njenim uspjesima.

»Agramer Tagblatt« prenio je jedan dopis iz münchenskog beletrističkog lista »Zur guten Stunde«:

Šaljem vam priloženo sliku umjetnice koju su poljubile blagoslovene usne genija, a koja utjelovljuje najljepšu umjetnost — pjevanje. Ta je pjevačica Milka Trnina, komorna pjevačica, ures i prvorazredna zvijezda naše münchenske Dvorske opere. Trnina djeluje na našoj pozornici od sezone 1890/91. Ona je vagnerijanska umjetnica prvoga reda i tu, gdje je tom majstoru stvoren jedan od najznačajnijih, najistaknutijih hramova, ona kao da je pozvana da bude jedna od najdostojnijih svećenica bayreuthske umjetnosti. Njena je umjetnost plemenita i veličajna kao Wagnerove junakinje koje utjelovljuje. Uzvišeni duh kojim odišu tvorevine velikog Majstora nalaze u Trnini kongenijalnu suradnicu.

Tu je ključ zašto Elisabeth, Brünhilda i Senta, kad ih ona interpretira, očaravaju elementarnom snagom srca i osjetila slušaoca, oduševljavaju ga i uzdižu visoko, visoko, daleko nad maglovitu atmosferu mučne svakidašnjice, u čiste sunčane visine praiskonske umjetnosti. Što bi moglo biti ljepše i zahvalnije nego tragati i istraživati kod takve umjetnice najskrovitije dubine njene velike ličnosti? To mi, na žalost, ovdje nije moguće. Mogu jedino da sa nekoliko osnovnih crta naznačim njenu umjetničku sliku. Trninina savršena gluma je potresna. Svakim pokretom izražava veliki stil bayreuthskog majstora, a taj je stil oživljen toplinom najdubljeg proživljavanja. I to je ono što uz divan glas, koji zvuči poput

plemenite kovine, pobuđuje naše udivljenje. Ona ne igra Brünhildu, Elisabeth i druge junakinje, ona postaje lik koji utjelovljuje. Ona potpuno uranja u svaku od svojih uloga. Zato je Trnina otmjena umjetnica kao malo koja uz nju. Umjetnost i samo umjetnost njoj je sve.

PUT U RUSIJU

Novi nastupi, nove uloge bilježile su se kao novi, nesvakidašnji uspjesi. Nizali su se pozivi za gostovanja sa svih strana Njemačke, bilo u operi ili na koncertnom podijumu, a 1894. je uslijedio poziv za sudjelovanje na koncertu posebnog značenja. Predstojala je krunidba ruskog Cara Nikolaja II. Njemački car Vilim II da bi uveličao krunidbene svečanosti i posebno da bi obradovao svoju rođakinju, caricu Aleksandru, angažirao je najistaknutije operne umjetnike za koncert pred ruskim carskim parom. Na izričitu caričinu želju bila je odabrana Trnina da pjeva »Isoldinu ljubavnu smrt«. Bilo je to novo, tada veoma upadljivo priznanje, i ono je, dakako, povećalo njenu popularnost. Dne 2. lipnja 1894. u Berlinu je održana proba za koncert, a 3. lipnja su krenuli na put u Rusiju, koja je za Trninu bila izuzetni pojam. Znala je da je Ljudevit Gaj, u čijoj kući je ujak Janko proživio dio mladosti, putovao u Rusiju da traži pomoć u nastojanjima za ujedinjenje južnih Slavena, znala je da je i fantast Kvaternik išao u Rusiju s uvjerenjem da će naći razumijevanja i pomoći za svoje sanje o oslobođenju Hrvatske. Tako joj se taj put ukazivao još privlačnijim, jer je bio povezan s njenim intimnim osjećajima. Sudbina domovine uvijek ju je zaokupljala, te je i u tuđini bila povezana sa zbivanjima na rođenoj grudi.

I sada je, eto, bila i sama na putu u tu Rusiju u koju su tada slavenski narodi upirali čeznutljive poglede kao u diva koji im može pomoći do slobode. Rusiju je poznavala iz djela Turgenjeva, Tolstoja, Dostojevskog i radovala se što će barem priviriti u taj svijet, beskrajno privlačan i potpuno različit od svega što je dotada poznavala.

Petoga lipnja prije podne održana je u palači njemačkog poslanstva u Moskvi proba za koncert. Oko dvije stotine osoba iz dvorskih krugova prisustvovalo je toj probi, a u pet sati održan je koncert. Čak i taj svijet,

koji se ravnao prema svemoćnom ceremonijalu i strogo određenim pravilima, davao je oduška svojem oduševljenju. Car ju je darivao velikim brošem u formi zvijezde složene od briljanata i rubina, carica briljantnom narukvicom, a jedna gospođa iz caričine svite skinula je sa prsta prsten s velikim safirom i briljantima i zamolila je da ga primi kao znak zahvalnosti za čudesan doživljaj »Isoldine ljubavne smrti«. Neki mladi oficir, koji je isto tako želio da joj na neki način izrazi svoje oduševljenje, u nestašici prikladna dara skinuo je srebrni pojas sa svoje kozačke odore i dao joj ga da bi je sjećao na trenutke sreće kojom ih je obdarila.

Među mnogim pozivima za gostovanja uslijedio je i značajan poziv na turneju po Americi. Američki dirigent i kompozitor njemačkog porijekla Walter Damrosch, koji je u to vrijeme djelovao kao dirigent »Oratorio Society« i Simfonijskog društva u New Yorku i koji je 1895. osnovao »Damrosch opera comp« s glavnim ciljem da popularizira u Americi Wagnerovu muziku, pozvao ju je da sudjeluje na turneji 1896. Njegova prva turneja, koju je vodio 1895, bila je veoma uspješna; u njoj je sudjelovalo troje veoma značajnih vagnerijanskih pjevača: Rosa Sucher, Marie Brema i Max Alvary. Sad je želio organizirati turneju na još višoj razini. Ansambl iz prošle godine, iz kojeg su otpali Sucherova i Brema, a u kojem su ostali od prošlogodišnjih starova Johanna Gadsky i Max Alvary, povećao je »velikim kvartetom« koji su sačinjavali: Katarina Klafsky iz Hamburga, Trninina predšasnica u Bremenu, kao dramski sopran; Milka Trnina, isto tako kao dramski sopran; Wilhelm Gruening, tenor iz Hamburga, te Demeter Popovici, bariton iz Praga.

Bostonske novine »The Sunday Herald« od 26. siječnja 1896. donijele su iscrpan prikaz cijele družine, u kojem su među ostalim rekle:

> Trninin angažman su mnogi muzičari objavili kao najvažniji od svih što ih je Damrosch zaključio. Ona je mnogo mlađa od svih primadona koje su nam dolazile iz velikih opernih kuća u kojima se izvode Wagnerova djela. Damrosch je imao velikih poteškoća kod angažiranja Trnine. Ona dobiva najviše honorare od svih članova družine i nije pokazivala sklonosti da u tom pogledu nešto popusti. Damroschev administrativni direktor Marguilles je izjavio: »Sretan sam da sam je predobio za Boston i New York. Ne bi bilo uputno voditi je u druge gradove. Troškovi su preveliki. Osim toga bilo je poteškoća oko dobivanja odobrenja za tu turneju. Sam princ regent je morao dati svoj pristanak. U Bostonu će stupiti prvi put na pozornicu pred publiku koja govori engleski.«

Pjevala je, doduše, pred publikom koja govori engleski, ali samo jedanput u Londonu prije godinu dana, kad je direktor münchenske Dvorske opere Hermann Levi, neobično cijenjen kao velik dirigent, davao u Qeen's Hallu koncert. Ona je sudjelovala kao pjevačica-solistkinja. Sir Augustus Harris, direktor Covent Garden Opere želio je tom zgodom da je angažira za buduću sezonu, ali ona nije prihvatila ponuđene uslove.

»Čemu da idem u London zbog zarade koju mi München daje uz mnogo povoljnije uslove?«

London je nije privlačio umjetnički. U tom pogledu nije joj mogao pružiti ništa interesantna ni nova. Mogla je, doduše, čuti nekoliko sjajnih pjevača koji su tamo sudjelovali, ali opernu umjetnost, kao i uopće kazališnu umjetnost, ne čine pojedinci. Njoj je potrebna cjelovitost koju tvore dirigent, solisti, zbor, orkestar, dekoracija, tehnička oprema, tehnički personal, a nadasve uvježbanost i jednako visoka izvedbena vrijednost svih tih faktora. Od svega toga nije u Londonu mnogo vidjela. A kad bi se čovjek ipak odlučio da sudjeluje kod takva posla, polazeći sa stanovišta da za volju zarade treba pristati na mnoge nepoželjne »hrapavosti« koje se neminovno odrazuju negativno i na vlastitom djelu, onda treba da to bude nadoknađeno odgovarajućim materijalnim efektom.

U to vrijeme, a još i mnogo godina kasnije, vladalo je u Covent Garden Operi nevjerojatno jadno stanje u pogledu organizacije predstava. Slavni engleski dirigent Thomas Beecham 1934. je izjavio: »Današnji gledalac, kad bi se našao u Covent Garden Operi onog vremena, kad su djelovali Trnina, Van Rooy[1] i Richter[2], bio bi

[1] Van Rooy Anton (1870—1932), nizozemski bariton. U početku koncertni pjevač, debitirao 1897. u Bayreuthu u ulozi Wotana. Od tada do 1908. stalno pjevao u Bayreuthu. Pjevao i u Berlinu, Londonu i u Metropolitan-operi u New Yorku.

[2] Richter Hans (1843—1916), austrijski dirigent. Djelovao u bečkoj Dvorskoj operi. Od 1876. nastupa redovno na bayreuthskim Svečanim igrama. Ide u red najvećih dirigenata svojega vremena. Mnogo dirigirao u Londonu, u Covent Garden Operi.

zapanjen jedinstvenom veličinom i ljepotom predstava u kojima su sudjelovali kao glavni interpreti ti umjetnici od prije trideset i pet godina, ali bi se skandalizirao zbog neskladnog i nelijepog scenskog izgleda predstave.«

Trnina je prema gostovanjima i turnejama imala određeni stav. Za napore i muke, koje su neizbježive kod takvih nastupa, tražila je odgovarajuću nagradu. Doduše, kod Damroscha je organizacija bila mnogo bolja od one u Covent Garden Operi, ali dolazak u Ameriku bio je skopčan s poteškoćama druge vrste: ona je teško patila od morske bolesti. No znala je i to da joj umjetničku vrijednost mjere visinom honorara. Ako pristaju na najviše honorare, znači da je i najviše cijene. Dakako, imala je i ona svoje taštine i ambicije, ali nije zaboravljala da se veličina kazališne umjetnosti mjeri trenutnim učinkom.

Damroscheva je sezona bila planirana na pet mjeseci. Budući da za početak sezone nije mogao unajmiti njujoršku Metropolitan Opera House, kako je to učinio godinu dana prije, a dvoranu Muzičke akademije mogli su mu osigurati tek za ožujak, krenuo je najprije u Chicago, St. Louis, New Orleans, Memphis, Denver, Pittsburgh, Baltimore i Detroit, dok su posljednja dva mjeseca bila rezervirana za Boston, Albany, Baltimore, Philadelphiju i New York. Trnina je krenula iz Evrope 6. siječnja 1896. i stigla je u Boston preko New Yorka, gdje se zadržala tri dana. Prije polaska u Boston pošla je u Metropolitan-operu da čuje »Fausta« s Jeanom de Reszkeom[1] i Nellie Melbom[2]. Tih dvoje pjevača bilo je slavljeno kao prvi među najvećima, a Jean de Reszke je pjevao mnoge uloge u istim djelima kao i ona. Bilo bi joj drago da se jednom nađu zajedno na pozornici,

[1] Reszke Jean de (1850—1925), poljski tenor. Prvak Pariske opere, stalan gost Covent Garden Opere u Londonu, te Metropolitan-opere u New Yorku. Slavljen kao jedan od najvećih interpreta u Wagnerovim muzičkim dramama. Najviši domet ostvario kao Tristan.

[2] Melba Nellie (1861—1931), australski koloraturni sopran. Od prirode obdarena neobično lijepim, zvonkim glasom. Pjevala u Londonu, Parizu, Milanu, New Yorku, Petrogradu, Melbourneu itd. Prva Mimi u »La Bohème« prigodom praizvedbe u Covent Garden Operi i Metropolitan-operi.

pa ju je, razumljivo, interesiralo da stvori vlastiti sud o njegovoj veličini. Interesirala ju je, dakako, i Metropolitan Opera House svojom zgradom, akustikom, stilom izvedbe i publikom. Vjerovala je da će i sama tu nastupati jednog dana.

Čim je stigla u New York, požurili su novinari, upozoreni na njen dolazak, po interview. »The Sun« je obavještavao svoje čitatelje:

MILKA TRNINA MEĐU NAMA

Milka Trnina, o kojoj se kod nas čulo od vremena na vrijeme i koja je jedna od najnadobudnijih vagnerijanki Njemačke, stigla je jučer u New York. Došla je da se priključi Damroschevoj družini koja krstari pokrajinom.

»Elisabeth je uloga koju najradije uzimam za prvi nastup« — izjavila je reporteru »The Suna«. — »Ne bih mogla reći da mi je ona najmilija od svih uloga, jer kad razmišljam koja mi je najmilija — Sieglinda, Elsa, Brünhilda, Leonora — sve mi padaju na pamet i nikako ne bih znala reći koju bih od njih označila kao najdražu. Isoldu sam pjevala samo jedanput. Trebala sam je pjevati prošle zime u Münchenu, ali do toga nije došlo, budući da sam bila suviše zauzeta drugim ulogama.«

Wagner je bio u Americi isto tako tema dana kao i u Evropi, pa je jasno da su joj stavljali pitanja što misli o Bayreuthu.

Bayreuth, razumije se, još uvijek drži prvo mjesto među opernim pozornicama Njemačke, ali je njegov utjecaj oslabio poslije Majstorove smrti. Naročito pada u oči da kod Igara sudjeluju pjevači koji su se, vjerojatno, tamo našli na osnovu drugih kvaliteta no što su umjetničke. Mora da su u takvim slučajevima djelovale neke sile koje za Wagnerova života nikad ne bi uspjele da dovedu na tamošnju pozornicu takva lica. Kod posljednje predstave »Parsifala«, na primjer, pjevao je neki mladi tenor Zoltan Doehme i ljudi su se čudili kako mu je pošlo za rukom da dođe na pozornicu takvih pretenzija kao

što je Bayreuth. Ima i drugih slučajeva koje čovjek isto tako ne može shvatiti kao što ne shvaća ni spomenuti, i to je razlog da se prestiž festivalskih predstava gubi.

Sličnu je izjavu dala i »Boston Journalu«:

»Bayreuth je pao sa svojega pijedestala. Sadašnje su predstave drugorazredne. Govori se da su takvom stanju mnogo krive ekscentričnosti gospođe Wagner. Nema tamo više ansambla kakav je bivao ranije. Rivalitet između Bayreutha i Münchena i dalje je veoma živ.«

Na pitanje neće li je morska bolest od koje je teško patila obeshrabriti da ponovo dođe u Ameriku, odgovorila je da sve zavisi o tome kakav će uspjeh imati. Ako uspjeh bude dobar, čemu se nada, onda će rado doći. Ako ne bude uspjeha, e pa onda, dakako, neće više dolaziti.

Novinari su postavljali gomilu pitanja: Odakle dolazi? Gdje je rođena? Što misli o ovom, što o onom? I opisivali su u svojim izvještajima njen izgled, dojmove što ih je pobuđivala svojom vanjštinom, opisivali su u pojedinostima čak i haljinu koju je nosila, pa i stisak ruke kojim je pozdravila novinare.

Trnina je kao ličnost veoma atraktivna. Visoka, impozantna pojava skladne figure koja odiše mladošću. Lice joj je veoma izražajno; na njemu se čita ljubaznost, zapravo dobrota, i upravo je divno pogodno za pozornicu. Dok govori, rumenilo joj zalijeva obraze. Tamna kosa joj je kovrčasta i začešljana prema potiljku, otkrivajući otvoreno lice. Neobično je šarmantna i slobodna u vladanju, bez ikakve afektacije ili samouvjerenosti, a dok govori, glas joj zvuči veoma melodično. Na prvi pogled odaje veoma profinjenu, staloženu prirodu i umjetnicu koja je više nego samo pjevačica. Ona djeluje kao pripadnica one rase kozmopolitkinja koje su uvijek i svuda naprosto jednostavne i profinjene žene, i tko je sretne prvi put, neće se nipošto iznenaditi da govori engleski.

»Žao mi je što vam ne mogu pričati o nekim izvanrednim dogodovštinama iz svojega života. Nisam do-

živjela nikakvih pustolovina, a fantazija mi nije dovoljno bujna da nešto izmišljam. Više put sam mislila da bi bilo uzbudljivo doživjeti neku avanturu, ali se čini da nisam imala ni vremena ni prilike za bilo kakve neobične doživljaje.«

U njenoj se pratnji nalazi dama srednjih godina, prosijede kose. To joj je tetka.

Tetica Laura je ponovo prati kao i za vrijeme studija u Beču. Ali sad je prati nerazdvojno. Još 1889, 20. ožujka, umro je ujak Janko. Bilo je to u vrijeme pretposljednje sezone u Bremenu. Nisu je odmah obavijestili o tome. Dobro su poznavali njenu ljubav i odanost prema tom izvanrednom rođaku, dobro ocijenili kakav je udarac ta smrt za nju. Obavijestiti je pismeno o tom ne bi imalo praktički nikakva smisla. Ne bi mogla doći ni na sprovod zbog udaljenosti Bremena od Zagreba, a i zbog zaposlenosti. Upravo je tih dana nastupala veoma mnogo. U kazališnom svijetu vladaju veoma kruti zakoni. Ne može nitko očekivati da kazalište trpi zbog toga što je primadoni umro ujak. Tek mnogo kasnije doputovala je tetica u Bremen da je obavijesti o toj smrti i da bude uz nju u tom teškom času. Poslije toga je ostala zauvijek uz nju. Pratila ju je na svim etapama karijere i života, sve do svoje smrti 1925.

Prvi nastup u Bostonu bio je određen za 4. veljače 1896. u ulozi Brünhilde u »Walküri«.

Muzička kritika u Bostonu bila je u to vrijeme u rukama nekolicine istaknutih i veoma cijenjenih muzičara koji su studirali muziku u Evropi — u Dresdenu, Rimu, Leipzigu, Berlinu i Parizu — a bili su dobro poznati i kao muzički pisci teoretičari; pojedinci su djelovali i kao nastavnici u National College of Music. Neki su od njih već poznavali Trninu otprije, jer su dolazili u München, odnosno u Bayreuth, znali su kakva je umjetnica i, kao što je Damroschev administrativni direktor Marguilles izjavio novinarima, tražili su već ranije: »Dajte nam Trninu!«

Bili su to William Foster Apthorp, Louis Charles Elson, njegov sin Arthur Elson, Philip Hale i Ben Woolf. Svi su oni imali sasvim određene poglede na Wagnerovo

djelo, kao i na interpretaciju tih djela, a ti pogledi nisu uvijek bili identični s onim što se u Njemačkoj mislilo i pisalo o tome. Interesantno je konstatirati u kojoj se mjeri njihovo shvaćanje poklapalo s onim što je Trnina provodila u svom radu od samog početka svoje pjevačke karijere, a sa čime nije u početku imala mnogo uspjeha.

Ocjena bostonskih kritičara je po svojoj vrijednosti bila veoma značajna i mjerodavna. Kao i u drugim velikim američkim gradovima, i u Bostonu su imali redovna gostovanja najboljih opernih umjetnika što ih je Stari svijet mogao ponuditi. Amerika se u to vrijeme nije mogla naročito iskazati na muzičkom produktivnom polju, bila je sasvim mlada u tom smislu, ali je na reproduktivnom području imala veoma bogato iskustvo. Materijalni su uslovi stvorili od Amerike Meku za operne umjetnike koji su se i te kako rado odazivali njenom pozivu, iako je rad tamo znao biti veoma naporan. Morali su se trsiti da izbiju iz sebe sve najbolje što su mogli, jer je konkurencija bila neobično velika, a zahtjevi koji su se na njih stavljali veoma visoki. Tako su Amerikanci u reproduktivnom pogledu bili odgajani na najboljim uzorima i zato je njihov sud bio veoma mjerodavan. Dakako, uz pretpostavku da nije bio pristran, čega je, naravno, bilo i u Americi.

Prvi je nastup bio u znaku velikih iščekivanja. I za Trninu i za Bostonce, jer, kako su pisale novine: »Nije bio čest slučaj da tako značajna pjevačica započne svoj posjet Americi upravo u Bostonu.« — S druge strane, Bostonci su godinu dana ranije, za prve Damroscheve turneje, čuli u njenim ulogama umjetnice koje su u Evropi bile priznate kao velike interpretkinje Wagnerovih junakinja, a koje su i u Bostonu ostavile duboke dojmove. Bile su to: Rosa Sucher[1], prva bayreuthska Isolda i decenijama jedinstvena Sieglinda. O njoj su pisali evropski kritičari da nije djelovala na publiku prvenstveno glasom, nego u jednakoj mjeri svojom kra-

[1] Sucher Rosa (1849—1927), njemački dramski sopran. Bila je članica Opere u Dresdenu. Pjevala u Bayreuthu Isoldu, Evchen, Kundry, Sieglindu, Venus, gostovala u Londonu i u Metropolitan-operi.

ljevskom pojavom i prekrasnom skladnošću klasično-divne široke geste svojih lijepih ruku. Zajedno s njom nastupala je Marie Brema[1], koja je isto tako već prije toga pjevala u Bayreuthu i u Metropolitan-operi. Zatim je bila s njima i Johanna Gadsky[2], i ovaj put član družine, i o njoj su novine pisale u vezi s predstojećim gostovanjem: »Od prošle je godine ostala svima u sjećanju kao pjevačica koja je uvijek na visini, nastupajući u ulogama koje su ostale nezaboravne: Elsa, prava njemačka djevojka, ganutljiva Sieglinda, Elisabeth, pa onda Evchen i Gutruna.« Uz nju se sada nalazi u družini Katarina Klafsky[3], koju su mnogi novinari proglasili najvećom živućom interpretkinjom Wagnerovih heroina. Prema tome, Trnini je predstojalo uspoređivanje sa svima njima, s dojmovima iz najbliže prošlosti kao i najneposrednije sadašnjosti a, što nije manje značajno, i s dojmovima iz dalje prošlosti koji su iskrsavali na površinu svaki put kad bi se pojavila neka nova zvijezda. Ti su dojmovi bili vezani uz imena Pappenheim, koja je pjevala u Bostonu prvu Walküru, zatim Amalie Materna, Lilli Lehmann[4], Therese Malten[5]. Sve je to bilo silno uzbudljivo.

Najposlije je došao dan prvoga nastupa.

Predstava je bila 4. veljače 1896. »Boston Daily Advertiser« od 5. veljače donio je kritiku Arthura Elsona:

> Milka Trnina je kao Brünhilda bila u središtu velike pažnje. Ubrzo poslije svoga nastupa bila je pozdrav-

[1] Brema Marie (1836—1925), engleski mezzosopran. Pjevala sve Wagnerove mezzosopranske uloge u Metropolitan-operi, u Bayreuthu, Bruxellesu, Parizu, Berlinu i dr.

[2] Gadsky Johanna (1872—1932), njemački dramski sopran. Pjevala u Bremenu, Berlinu, Bayreuthu, u londonskoj Covent Garden Operi i njujorškoj Metropolitan-operi. Najuspjelije uloge su joj bile Isolda, Brünhilda, Elisabeth, pa Aida i Santuzza.

[3] Klafsky Katarina (1855—1896), njemački dramski sopran. Pjevala u Hamburgu. Gostovala u Beču, Berlinu, Londonu, USA i Rusiji. Najbolje uloge u Wagnerovim muzičkim dramama, zatim Fidelio, Donna Ana u Mozartovu »Don Giovanni« itd.

[4] Lehmann Lilli (1848—1929), njemački dramski sopran. Likovi iz Wagnerovih opera, Leonora u Beethovenovu »Fideliju« i mnogi drugi operni likovi u njenoj interpretaciji ostali su kao jedinstveni uzori po izražajnim i stilski vjernim odlikama.

[5] Malten Therese (1855—1930), njemačka sopranistica. Neobično individualna pjevačica. Uz Maternu i Marianne Brandt bila jedna od tri prve bayreuthske Kundry.

ljena pljeskom publike. Oni koji su se sjećali prošlogodišnje divne predstave s Marie Bremom u ulozi Brünhilde bili su ugodno iznenađeni da je ta uloga i ovaj put u dobrim rukama. Brema je bila divna što se tiče umjetničkog i glumačkog čara, ali je i u tom pogledu sinoćnja interpretkinja zaslužila da je istaknemo s poštovanjem. Nježnost i čar uzvišene oproštajne scene izvedeni su sa tako plemenitom glumom i pjevanjem, da zavređuju najviše pohvale.

Osim toga, kad se čovjek sjeća bivših predstava, drago mu je konstatirati da je sinoćnja Brünhilda bila dosta mlada da nam dočara Wotanovu kćerku, dok su prijašnje »jahačice« izgledale tako kao da su mu majke.

Od brojnih kritika koje bilježe tu prvu pobjedu na američkom tlu neobično je važna ona u »Boston Saturday Evenig Gazette«:

Naporna i opasna je zadaća za pjevača nastupiti prvi put u nekoj od Wagnerovih drama, jer to uključuje kod publike mogućnost umora i zgražanja koji neminovno prate te drame. U »Walküri« ima više neprijatnih, tjeskobnih momenata, ili bolje reći polsatnih perioda za vrijeme kojih dosada pritište dušu poput more, te bi čovjek, natjeran u očaj, poželio da čuje vergl s nekom popularnom melodijom. Nikakva kvintesencija genijalnosti ne može unijeti život ili zadovoljstvo u prvu polovinu drugog čina. Wotan je, osim u sjajnoj završnoj sceni, strahota nad strahotama, a kazna koju čovjek podnosi gledajući i slušajući Fricku slična je agoniji prema kojoj je smrt nabijanjem na kolac pravi blagoslov.

Milka Trnina se pojavila sred tih muka i donijela je sa sobom sreću i zadovoljstvo. Ona posjeduje sladak i dobro školovan glas, možda ne dovoljne jakosti, ali divan po svojim svojstvima, čudesno izjednačen i sposoban da izrazi cijelu skalu osjećajnosti. Ona pjeva s toplinom i ljupkom neusiljenošću, pjeva s predanošću zakonima visoke umjetnosti, što ne možemo dovoljno pohvaliti. Nijednog pokušaja da se nekako posebno iskaže. Ona s najvećom prirodnošću i lakoćom ispunjava sve što muzika traži. Njeno je pjevanje uvijek u granicama čiste umjetnosti i uvijek svjedoči o dobrom ukusu i inteligenciji.

Milka Trnina je u jednakoj mjeri divna kao glumica. Da li je njena koncepcija Brünhilde onakva kako se Wagneru priviđala — to bi moglo biti stavljeno pod znak pitanja. Međutim, ako stvar prosuđujemo s njena stanovišta, moramo konstatirati da je dala finu, dosljednu interpretaciju. Kod njene je Brünhilde malo besmrtnosti, a ništa od vrištave ratničke djevice. Prije bismo rekli da je bila nedužna, nježna, mila i vrlo profinjena žena tipa Mirande u Shakespeareovoj »Oluji«, koja u času kad ugleda jadnog, nesretnog Siegmunda i nesretnu ženu koja ga slijedi, prvi put otkriva da život nije samo sreća. Ne poznavajući čeznuće što se zove ljubav, ne može u tom času shvatiti zašto Siegmund odbija blaženstvo Walhalle za volju umorne žene ranjavih nogu, koju čuva i zaštićuje. Spoznaja dolazi s nesmanjenim čuđenjem, a suosjećanje i samilost, koje osjeti za taj par, postaju kobni za nju samu. Osuda, koju je laka srca donijela tom paru, sad se samo s teškom mukom otkida s njenih usana. Istina je da je u prijašnjoj sceni s Wotanom hrabro stajala na Siegmundovoj strani, ali to je bio plod instinktivne i nesvjesne pripadnosti rodu od kojeg i sama potječe i koji je do tada bio pod zaštitom njena oca. Međutim, poslušna kćerka koja voli oca, kad je ugledala Siegmunda postaje osjećajna, nesebična žena koja prkosi sudbini, da bi kasnije uzmicala pred strahotom što se rodila iz njene smjelosti. I ona brani, zaklinje, moli za milost, a onda se na kraju prepušta sudbini sa strahovitom molbom da bi njena bespomoćnost bila zaštićena vatrom.

Scena sa Siegmundom i dio trećeg čina, u kojima je Brünhilda nazočna, bili su trijumf umjetnosti. Scena s Wotanom bila je donesena dramskom snagom kakvu rijetko kada možemo doživjeti na opernoj pozornici. A ipak, uza sav intenzitet bilo je u svemu krasnih kontrasta koji su slikali njena proživlja-

vanja. Doživjeli smo njen strah, agoniju, ljubav, stid i degradaciju. To, što je tako smjela žena najednom padala u prah da bi izmolila za sebe milost, nije nipošto bilo pogrešno, nego je samo pojačalo uzvišenost scene i njenu prirodnost.

Trijumf što ga je Milka Trnina doživjela, koliko god bio velik, nije dosegao visinu njenih zasluga. Ona je na prvom mjestu među iznenađenjima koja nam je gospodin Damrosch spremio ove sezone.

Kritičar, iako bezgranično oduševljen, stavlja pitanje da li je njena koncepcija u skladu s onim što je Wagner zamislio. Čini se da je i on još uvijek pod dojmom nadnaravno junački interpretiranih Brünhilda kako ih je ranije doživljavao. Kao da odgovara na njegovo pitanje, pisao je Philip Hale[1] u »Boston Journalu«:

AMERIČKI DEBUT MISS MILKE TRNINE. RIJETKA UMJETNICA. ZNAČAJNA PREDSTAVA

Unatoč tome što je Milka Trnina, koja u Evropi uživa zavidnu reputaciju kao operni sopran, nastupila u Americi prvi put, gledalište nije bilo tako posjećeno kao u ponedjeljak kad je davan »Lohengrin«. Nije teško otkriti uzrok toj pojavi. »Lohengrin« je daleko popularniji svojim jednostavnim i simpatičnim sadržajem i scenskim zbivanjima, bilo da je izveden bolje ili gore. Unatoč predavačima i piscima letaka, koji uporno nastoje da što više šire vagnerijansku vjeru, »Trilogija« je još uvijek kavijar za široke mase. I publika u tom pogledu, bez sumnje, ima pravo.

Međutim, posljednja predstava »Walküre« bila je ogledalo najfinije operne umjetnosti koju smo doživjeli u ovom gradu posljednjih godina. Mislim kod tog na predstavu s miss Trninom. Više se pjevačica

[1] Hale Philip (1854—1934), američki orguljaš i muzički kritičar. Studirao muziku u Münchenu, Berlinu i Parizu. U svojim kritikama, pisanim vanrednom erudicijom i stilom, zalagao se za suvremenu muziku, osobito francusku. Od 1901. pisao analize muzičkih djela za programe simfonijskih koncerata u Bostonu. (J. N. Burk ih je izdao 1935. pod naslovom »Philip Hale's Boston Symphony Program Notes«.) Uređivao revije »Musical Record« i »Musical World«.

ovdje ogledalo u toj ulozi otkako ju je Pappenheimova kreirala 16. IV 1877. Bilo je među njima žena jačega glasa, bilo je žena veće tjelesne težine, bilo ih je koje su glumile »teatralnije«, čime su izazivale nerazborito odobravanje, ali ni jedna nije donijela ličnost Brünhilde tako inteligentno i doživljeno kao što ju je ostvarila Milka Trnina. I to jednako u glumačkom kao i u pjevačkom pogledu. Viđali smo Brünhilde koje su bile amazonke, isto tako kao što smo viđali Brünhilde muškarače, i one su takve ostajale dosljedno od početka do kraja »Trilogije«. Miss Trnina je ostvarila i provela ulogu u svoj kompliciranosti. Svojim glasom ona dokazuje ne samo brižno školovanje nego i pronicavost prave rođene umjetnice. Te se odlike ukazuju gotovo u jednakoj mjeri u onom što ona ne čini kao i u onom što čini. Ni jedan jedini put nije forsirala, što predstavlja neodoljivu napast kod pjevanja u Wagnerovim operama. Nijedanput se nije ogriješila neumjesnim »tour de force« da bi »poškakljala« publiku. Svaka je fraza bila brižno odmjerena, ali ipak nigdje nije bilo ni traga nekom pedagoškom nastojanju. Stalno se osjećala spontanost. Rijetko gdje u Njemačkoj, na bilo kojoj pozornici, može čovjek doživjeti tako bogatstvo glasovnog umijeća u Wagnerovim operama.

Kao glumica miss Trnina zavređuje najviše pohvale. Ona zaslužuje superlative i izraze najbujnijeg oduševljenja. Međutim, tko nije sam vidio i doživio cijelu ulogu u njenoj interpretaciji, vjerojatno ne bi kod čitanja ovakvih ocjena mogao u cijelosti shvatiti njihovo puno značenje.

Brünhilda u »Walküri« nije Brünhilda iz »Siegfrieda«. To zvuči kao otrcana fraza, ali samo polako! Brünhilda u »Walküri« nije žena koja obećaje milošte svojega spola, isto tako kao što nije uzvišena, junačka žrtva koja strádava očajna zbog doživljene izdaje. Ona zapravo nije junački lik. Ona je Wotanova kćerka-ljubimica. Prvi blijesak boli smrtnika vidjela je u Sieglindinoj agoniji. Istina, ona je provodila ubijene junake u Walhallu, ali je njihova

smrt bila slavodobitna. Osim toga ona je tome bila vična. Trnina utjelovljuje Brünhildu kao sretno, nedužno djevojče koje se čudi zašto Fricka muči Wotana. Divno je bilo doživljavati kako je prikazala razvitak osjećajnog uzbuđenja što se rodilo najprije kod spoznaje o Sieglindinoj sudbini i kako se to uzbuđenje postepeno razvijalo prema tome kako se s njom upoznavala. Divno, beskrajno divno je bilo doživljavati kako je Siegmundu objavila kob što ga očekuje. To je sinoć bio najimpresivniji vrhunac predstave. Cijeli treći čin bio je veličajni krešendo dramatske snage, a na samom završetku Trnina je izrasla do Brünhilde-junakinje.

Trnina je žena koje gluma obiluje sasvim neobičnim pojedinostima što se pojavljuju u najprotančanijim nijansama, ali je cijela uloga zasnovana u širokim potezima i efekt cjeline nikada nije narušen upadljivošću pojedinosti. Ona je žena koja, iako se ne odlikuje nekom ličnom ljepotom, stalno očarava svojom mimikom, svojim pokretima i držanjem. Nikada nije ukočena, nikada se kod nje ne dešava da bi podlegla histeriji. Ona se ne služi tričavim prenemaganjima i trikovima od kojih, na žalost, ne zaziru pjevači inače velike reputacije. Milka Trnina je jedna od najinteligentnijih, najumjetničkijih sopranistica operne pozornice, a u Wagnerovim operama teško bi bilo naći njoj ravnu.

Dakle, prva je bitka sjajno dobivena. Pobjeda! Velika pobjeda!

Drugi je nastup bio u »Siegfriedu«.

Louis Elson pisao je u »Boston Daily Advertiseru« od 7. veljače:

Svršetak predstave urodio je trijumfom za interpretkinju Brünhilde. Mi smo navikli na glomazne Brünhilde, djevice-ratnice koje bi se morale poslužiti teškim konjima za teretnu vuču kad bi morale jašiti. Ovaj put, još prije no što je započeo završni pjev, čovjek je bio razdragan kad je ugledao da na pozornici počiva vitka Brünhilda kojoj nije bilo potrebno dizalo da je uspravi iz ležećeg stava. A kako je lijepo izgledala, isto je tako lijepo i pjevala, premda joj je glas, kako su mi rekli, kod prvog nastupa u utorak bio sjajniji. Kretnje su joj čarobne i svaka je u skladu sa zbivanjem; to je neobično važno kad se radi o duetu koji treba pjevati dvadeset i pet minuta, a da se za to vrijeme ne događa ništa značajna.

Ona je bila ta koja je dovela predstavu do uspješnog vrhunca, jer je Siegfried već bio premoren. Na kraju predstave uslijedili su brojni pozivi pred zastor.

»Boston Herald« pisao je o predstavi »Siegfrieda«:

Milka Trnina pojačala je sjajne dojmove što ih je pobudila istim likom u »Walküri«. Nije se pojavljivala do trećeg čina, ali svojom snažnom glumom, svojim snažnim, zanosnim i plemenitim pjevačkim izražajem učinila je da se njena kratka scena usjekla u sjećanje kao najjači, najviši domet predstave. Efekt što ga je izazvala kod publike bio je neodoljiv. Burno izazivanje pred zastor i frenetički aplauzi, kojima ju je publika pozdravljala kad se zastor spustio, bili su u jednakoj mjeri zasluženi kao i požnjeveni.

Frenetički aplauzi! Burno izazivanje pred zastor i entuzijazam — svi ti znaci neobično velikog uspjeha prate njene prve nastupe u Novom svijetu jednako vjerno kao u Münchenu. I tu, u Bostonu, od prvog su je trenutka primili s jednakim priznanjem, jednakom srdačnošću i oduševljenjem kao što su je primili u Münchenu. Zar je čudo da je poslije toga izjavila novinaru »Albany Evening Journala«: »Mnogi su mi govorili da Amerikanci ne znaju ocijeniti vrijednost dobrog pjevanja. Potpuno kriv sud. Došla sam u Boston prvi put i doživjela najljepša priznanja. Volim ih. Oni su me primili sa simpatijama i osjetili su sve što sam željela da izrazim.«

Zagreb je pratio i to gostovanje. »Agramer Tagblatt« je prenosio bostonske kritike priključujući se zboru oduševljenih poštovalaca:

Na dalekom Zapadu pletu lovor-vijence, a u bostonskom se kazalištu razigrala bura odobravanja

kakve tamo već dugo vremena nije bilo. Hrvatica Milka Trnina doživljavala je tamo trijumfe te oduševljeno čitamo kako je njena umjetnost predobila Wagnerove neprijatelje i kako je ona ubirala lovor za lovorom.

Ali najljepši biseri u tom nizu iskreno osjećanih i izraženih priznanja su oni koji naglašavaju plemenštinu što zrači iz njena bića. Tu odliku je gospođica Trnina znala sačuvati sred najveće bujice koja se oko nje razigravala u oblacima tamjanova dima, koji su kadili njoj u čast, a koji je mnogima znao biti poguban. Mi, njeni zemljaci, gledamo sa silnim ponosom na tu uzvišenu pojavu koja svojom izvanrednom nadarenošću i nježnom ženstvenošću strši visoko među umjetnicima i pridružujemo se svim srcem ovacijama koje se razliježu njoj u slavu u dva dijela svijeta.

Prijatelji su joj poslali te novine, a ona je razmišljala o tome kako je u životu često puta teško odrediti što je za našu sreću, a što za nesreću. Da su je angažirali u Zagrebu odmah poslije svršena studija, možda ne bi nikada došla u Ameriku . . .

Prema utvrđenom planu njeno se gostovanje u Bostonu trebalo završiti 13. ožujka nastupom u »Tannhäuseru«. Isto tako kao i kod gostovanja u Münchenu, Elisabeth je trebala okruniti to gostovanje. Iako je, kako je izjavila novinarima, teško odrediti najmiliju od svih uloga, čini se da su joj ipak Leonora u »Fideliju« i Elisabeth bile srcu najbliže. Za ulogu Leonore bila je angažirana Katarina Klafsky, ali Elisabeth je bila njena uloga i to uloga koja je, možda, najvjernije odražavala njeno vlastito biće.

Louis C. Elson pisao je poslije predstave:

»Tannhäuser« privlači najbrojniju publiku ove sezone.

Usprkos tmurnom vremenu i prijašnjim izvedbama Wagnerovih djela iz kasnijeg perioda, »Tannhäuser« je privukao sjajnu posjetu, najveću ove sezone. Čini se da je to bilo izazvano simpatijama prema operi koju je Wagner htio brisati sa svoje liste reprezentativnih djela. Međutim je vrlo lako moguće da je faktor koji je rezultirao tako poželjnim efektom bio čar ličnosti Milke Trnine, koja je postala vladajuća ljubimica ove njemačke operne sezone, a ona je pjevala Elisabeth. Nije tome dugo što je neka veoma velika umjetnica talijanske koloraturne škole dokazala svojim neuspjehom u jednoj ariji Elisabeth kako je teško svladati svojevrsnu i veličajnu školu vagnerovskoga deklamatorskog pjevanja. Ovom je prilikom miss Trnina dokazala kako je rezultat veličajan, kad se u tom pogledu postigne namjeravana visina. Ona je izgradila ulogu do savršenstva, a njena plemenitost u drugom činu i ganutljivi stil u trećem činu pravi su dragulji, koji su bili s entuzijazmom pozdravljeni.

Podrobnije govori o njenu pjevanju i glumi kritika »Boston Evening Transcripta«:

Elisabeth miss Trnine naprosto je divna. Cijelo njeno biće: kombinacija svježe, umiljate djevojačke iskrenosti i kraljevskog dostojanstva, u pogledu i držanju, prikazalo je taj lik u svoj njegovoj punoći. Nije moguće zamisliti što bi čovjeka moglo više ushititi od izraza nedužne čistoće koja joj se zrcali na licu dok sluša Tannhäuserov pjev za vrijeme natjecanja. Tek kad je ljubljeni pjevač izustio ime Venere, ime koje je mlada djevojka, vjerojatno, čula izgovoriti sa zgražanjem, tek onda je u svojoj djevojačkoj čistoći osjetila da u tom pjevu ima nešto što vrijeđa. Dražestan smiješak kojim je odobravala kraj pjesme bio je sam po sebi čudo. Njeno uzvišeno dostojanstvo i naviklost na dvorsku etiketu ne bi joj dopustili da pokaže svoje iznenađenje kad bi na svaku od tih pjesama uslijedio mrtvački muk, ali je čovjek nekako osjećao da je ona uistinu zapanjena i povrijeđena tim pjevom. Nikad prije nismo doživjeli tako oživjelu Elisabeth.

Tako se nižu oduševljeni prikazi koji više i nisu kritike, nego samo izražaji neograničenog oduševljenja. Philip Hale naslovljuje svoju kritiku u »Boston Journalu« riječima:

Nezaboravno obilježje predstave bila je Elisabeth Milke Trnine, koje je utjelovljenje nježne, neokaljane djevice bilo ujedno i vrhunac sezone njemačke opere. Iako rođena Hrvatica, Milka Trnina je u programu označena kao njemačka pjevačica. Ali samo u programu, ne i u stvarnosti, jer bi ona bila ukras svake pozornice bilo koje narodnosti. Ona je pjevačica visoke klase, pjevačica koja ne samo da zna pjevati nego koja uistinu pjeva. Njen ton kako ga postavlja, njeno disanje, njeno znanje kako treba tonski bojadisati ili karakterizirati neku rečenicu u tekstu da bi je pojačala, njeno fraziranje, njena glasovna umjetnost — sve je to rijetka i velika naslada. A svemu tome se pridružuje jedinstven, osvajajući glas kao instrument senzitivne, pametne žene koja je kadra potresti i uzbuditi cijelo gledalište, a da sama ne izgubi nad sobom vlast i sposobnost kritičkog samoprovjeravanja. A ta glasovna tehnika, ta dramatska sposobnost, taj temperament — sve je to udruženo s čarobnom ličnošću. Ta ličnost oživljava svoje uloge, bile one kakve mu drago, i sve to na takav način da se ne osjeća njena vlastita ličnost. Njena Brünhilda u »Walküri« i »Siegfriedu«, njena Elisabeth u »Tannhäuseru« nisu možda tri nastupa Milke Trnine u tri različite situacije, u tri različite scene i u tri različita kostima, te su tri žene tri različita bića, a mirisan čar žene obasjava atmosferu svake od njih. Drugim riječima: Milka Trnina utjelovljuje.

Ne sjećam se da je u posljednjih dvadeset godina na opernoj pozornici bilo viđeno takvo remek-djelo jednostavnosti i potresne agonije, kako je to pjevanjem i glumom oživila Milka Trnina u trećem činu »Tannhäusera«.

I tako bi ta izvedba »Tannhäusera«, koja se spremala u znaku njena oproštaja s Bostonom, bila i kulminaciona tačka Damroscheve sezone, da se nekih deset dana prije toga nije neočekivano umiješala »viša sila« u Damroscheve planove: Katarina Klafsky patila je od glasovne indispozicije i dovela u pitanje izvedbu »Tristana i Isolde« koja je bila najavljena za 15. veljače kao oproštajna predstava. Nije bilo nade da će se stanje primadone popraviti. Najposlije, šest dana prije predstave, u dogovoru s Katarinom Klafsky i njenim mužem dirigentom Lohseom, Damrosch je odlučio zamoliti Trninu da ona preuzme ulogu Isolde, iako nije bilo predviđeno da je pjeva na toj turneji. Doveo ju je s tom molbom u veliku nepriliku. Ona je potpisala ugovor samo za uloge Brünhilde, Elisabeth, Else i Leonore u »Fideliju«. Doduše, u popisu svojeg repertoara navela je i Isoldu, koju je pjevala još 1890. u Bremenu, ali nikako nije računala s tim da će je pjevati na toj turneji. Onaj nastup u Bremenu bio je tako davno te bi bio preveliki riziko upustiti se u tako nesiguran pothvat. Osim toga bila joj je želja da Isoldu kreira dubljim poniranjem u njeno biće, a to nikako nije moguće postići u pet dana. Sve je to iskreno ispovjedila Damroschu i Lohseu i odbila da pjeva.

Onda se dogodilo ono što bi najmanje očekivala: Lohse, suprug Katarine Klafsky, primadone koja je bila poznata kao veoma svojevoljna žena, prilično ljubomorna na tuđe uspjehe, ponudio se da će raditi s Trninom dan i noć samo da bi omogućili ono što se u momentu činilo nemoguće. Bila bi šteta da se poremeti obećani program gostovanja koji se do toga časa odvijao tako uspješno.

Iznenadila ju je ta neočekivana ponuda; razmišljala je kratko o Damroschevoj neprilici i o svojoj nehotičnoj pogrešci koju je počinila kad je u svom repertoaru navela Isoldu, i pristala je. U trenu je odvagnula sve poteškoće i opasnosti takva nastupa, ali je rekla odlučno: Da! Nije dopuštala da je impresionira neminovnost uspoređivanja s Katarinom Klafsky, koje je Isoldu Boston očekivao kao objavljenje jedinstvena značenja.

Naime, iz prikaza »Sunday Heralda« koji je prije početka gostovanja kod predstavljanja članova ansambla donio sve što bi publiku moglo impresionirati, saznali su Bostonci da je veliki tenor Jean de Reszke, koji je

najviši domet ostvario upravo u ulozi Tristana, nastojao istovremeno s Damroschem da posredstvom londonskih i pariskih kazališnih agenata predobije Katarinu Klafsky za ulogu Isolde u Metropolitan-operi, odnosno u Covent Garden Operi. Razmaženi je tenor išao kod toga tako daleko da je izjavio kako je Katarina Klafsky jedina pjevačica koju bi on kao Tristan želio za partnericu Trnina je isto tako čitala te izjave kao i Bostonci, ali je prevladala sve dvojbe i pristala da pjeva. Imala je puno povjerenje u Lohseovu lojalnost, a vjerovala je i u svoje snage. I došla je nova, najveća pobjeda.

»Veličanstvena predstava 'Tristana i Isolde' — Miss Trnina postiže najveći trijumf sezone!« pisao je »The Globus«, a »Boston Herald« rekao slijedeću zaključnu riječ o tom gostovanju:

SPUŠTENA JE ZAVJESA POSLIJE NJEMAČKE OPERNE SEZONE. UZBUDLJIVI IZRAŽAJI PRIZNANJA KOD ZAVRŠETKA! GROMOVITI APLAUZI TRNINI I ALVARYJU! DAMROSCH UZVRAĆA POKLONOM POZIVE ODUŠEVLJENJEM PONESENIH OBOŽAVALACA

Sinoćnja predstava »Tristana i Isolde« pokazala nam je Trninu u ulozi junakinje. Ne bi bilo moguće reći previše o njenoj Isoldi, o čaru, strastvenosti i nježnosti njena pjevanja i o dubokoj dramatskoj inspiraciji njene glume. Kreacija te uloge je sasvim sigurno trijumf sezone, što je potvrdio i ogromni entuzijazam kojim je bila pozdravljena. Na kraju drugog čina su je mnogo izazivali pred zastor i zasipali cvijećem, a na kraju predstave bile su priređene burne ovacije.

»Ne moram posebno isticati da mi je uspjeh koji sam doživjela u Bostonu bio vrelo sreće«, izjavila je Trnina kasnije novinaru u Albanyju.

Damrosch je bio sretan, jer se radilo ne samo o moralnom nego i o materijalnom uspjehu. Godinu dana ranije organizirao je prvu turneju i ostavio najbolje dojmove, ali je doživio i neočekivane materijalne gubitke. Sada mu je Trnina, svojim uskakivanjem u ulogu Isolde pomogla da održi postavljeni plan. Već prije ju je veoma cijenio, ali ga je slučaj s Isoldom još jače uvjerio da je u njoj našao divnu suradnicu. Ne samo kao umjetnicu nego i kao čovjeka koji ne misli samo na vlastite interese. Nikada Damrosch nije to zaboravio.

Što je osjećala i mislila Katarina Klafsky — nije li požalila svoju velikodušnost i velikodušnost svojega muža koji je s Trninom tako usrdno radio? Profesionalne ljubomornosti spopadaju često puta i velikane, pa čak i one najsamouvjerenije. Alvary, na primjer, koji je i sam doživio lijep uspjeh u ulozi Tristana, dao je glasno oduška svojoj ljubomornosti zbog naglašenog isticanja Trninine kreacije. Nije se mogao pomiriti s činjenicom da su nju slavili više nego njega. Odlazeći u garderobu dobacio je ironično inspicijentu koji mu je čestitao na uspjehu: »Što znači uspjeh kod takve publike? Čujete li kako slave Trninu? Nije čak ni upadala svaki put kako treba, a one budale u gledalištu luduju kao da su doživjeli neko čudo.« Kad su to Trnini ispričali, nasmijala se. Možda je Alvary zaista imao pravo, možda koji put nije upala pravovremeno, no zar bi to bilo čudo kad se zna pod kakvim je uslovima spremala tu ulogu, ali ona misli da ipak nije bilo baš tako loše kako bi Alvary htio prikazati.

Put iz Bostona u New York vodio je preko Albanyja, Philadelphije i Baltimorea. Slijedili su novi interviewi. »Albany Evening Journal« je pisao:

Sjela je u naslonjač s izrazom bezbrižne djevojčice. Rekla je: »Uvijek sam voljela glazbu. Svim srcem. Nikad se nisam bojala posla i radila sam mnogo i teško. Znala sam da se moram neprestano izgrađivati i da moram neprestano raditi. Moje me zvanje silno zaokupljalo. Volim ga. Ono ispunjava cijelo moje vrijeme. Kad bih se morala još jednom roditi, željela bih opet biti pjevačica.«

Visoka je, punačka, oči su joj modre a kosa smeđa. Izgleda kao djevojčica od šesnaest godina, iako joj je oko dvadeset i sedam ili dvadeset i osam.

Tako su pisali. Uistinu su joj bile trideset i dvije.

Prije no što družina prispije u koji od predviđenih gradova, stižu tamo glasovi koji govore o uspjesima na pređašnjim etapama turneje, o sastavu ansambla, o umjetničkim osobinama pojedinih članova i, dakako, što je više moguće o njihovu privatnom životu. Američka publika to voli, a novine je iscrpno obavještavaju i tako pripremaju teren za buduće nastupe, pobuđuju interes. Boston je u tom pogledu bio osobito tankoćutan. Priznanja pojedinim umjetnicima nisu bila izricana na takav način da bi mogla povrijediti osjetljivost i taštinu drugih članova ansambla. Približavanjem New Yorku stanje se mijenjalo. Već u Philadelphiji kritičari su ocjenjivali pojedine umjetnike tako kao da bi htjeli odvagnuti svakog pojedinog i odrediti mu mjesto na ljestvici umjetničke vrijednosti. Prva je predstava u Philadelphiji bila »Tristan i Isolda« s Katarinom Klafsky u ulozi Isolde. Uspjeh je bio velik. Međutim poslije druge predstave, »Walküre«, pisale su novine »The Philadelphia Press«: »Trnina je u mnogom pogledu daleko ugodnija umjetnica od Katarine Klafsky. Kod nje nema nikakvog kazališnog manirizma od kojega pati pjevanje i gluma Katarine Klafsky.«

Takve su konstatacije, dakako, izazivale neraspoloženje kod onih članova ansambla koji su bili nepovoljnije ocijenjeni, a to je Trnina odmah osjetila kod susreta u radu. Oni bi joj naglašeno korektnim držanjem davali na znanje da su se samo slučajno našli na zajedničkom poslu, ali da među njima nema nikakva drugarstva. Opažala je to sasvim jasno. Znala je u čemu je korijen te pojave, no isto je tako znala da je to neizbježno te nije patila zbog toga. Uostalom, ona i nije osjećala osobitu potrebu da uspostavlja prisnije odnose u ansamblu, a osim toga nije bila od onih bića koja traže oduška svojim doživljavanjima u povjeravanju i raztlabanju s bilo kim drugim. Sama je rješavala sva pitanja koja bi iskrsavala u njenu životu i to tako da je

nastojala otkriti pravi uzrok svakoj pojavi ne pribjegavajući traženju olakotnih okolnosti ni za sebe ni za druge. Bilo je među kolegama i takvih koji to nisu razumijevali i koji su smatrali da je uobražena. Dogodilo joj se, upravo kod te turneje, da ju je jedan kolega, iritiran njenim povučenim držanjem upitao zašto želi naglasiti da je drugačija od ostalih, da je bolja Pogledala ga je začuđeno ne shvaćajući što misli. Pitala ga je čime ona izaziva takav dojam. Odgovor je bio da se tuđi njihova društva, da čovjek stalno osjeća kod nje neke granice preko kojih ne dopušta da joj se bilo tko približi. Nikad poslije predstave ne ide s kolegama u neki lokal da se malo rastrese u drugarskom razgovoru. Tuđi se svemu što nije najizravnije u odnosu s radom. — Oh, kako ima čudnih zabluda među ljudima! Ona, prije svega, ne uspoređuje sebe s drugima. Nikako ne misli da bi bila bolja od drugih, a još manje bi joj palo na um da to pokazuje. Ona misli da je sloboda najljepše blago i da svatko ima pravo činiti ono što smatra da je za njega najbolje. Tu slobodu priznaje drugim ljudima, a takvu slobodu traži i za sebe. Ne izlazi u lokale zato što mora razborito raspolagati svojim snagama. Potrebno joj je, vjerojatno, više odmora nego većini kolega. Voljela bi i ona da se može koji put prepustiti slobodnoj zabavi, ali razbor joj to ne dopušta. Nekada je voljela ples, izlete, kupanje i plivanje, voljela je provesti koje veče u veselu društvu ne gledajući kako odmiče sat, ali, eto, postalo je drukčije. Ako želi biti na visini u svom zvanju, mora poštivati granice koje joj je postavila fizička i psihička konstitucija. A, iskreno rečeno, nije joj to ni teško. Ona je zaljubljena u svoje zvanje. Radost i zadovoljstvo koje osjeća poslije neke uspjele probe ili predstave bogato joj naknađuje ono čega se mora odricati.

Naravno, nisu sve kolege mislile kao taj znatiželjnik. Većina ih je respektirala njen stav. No za vrijeme te Damroscheve turneje kao da su se članovi podijelili u dvije skupine, od kojih je jedna bila povrijeđena stalnim naglašavanjem Trninine nadmoćnosti u ansamblu. Ta je skupina smatrala da su pretjerane i neopravdane po-

hvale i priznanja što ih je dobivala i proglašavali su Katarinu Klafsky daleko većom umjetnicom. Ti su se radovali kad bi u novinama čitali prikaz koji nije Trnini nizao same superlative. Ali čak i onda, kad bi neke novine stavljale ocjenu pod znak pitanja, i onda je u konačnom rezultatu ta ocjena bila veoma laskava. Na primjer, »The Philadelphian Inquierer« je pisao: »Milka Trnina nije idealno snažna Wotanova kćerka, no ona posjeduje scensku ličnost i držanje koji osvajaju, a njeno se lice podaje svakoj sjenci izražaja.«
U Baltimoreu »The Baltimor American« kao da je želio nastaviti tamo gdje su oduševljeni Bostonci prekinuli: »Rijetko kad je priroda obdarila neko biće takvim umjetničkim osobinama kao Milku Trninu. Plemenit glas, savršeno pjevanje, velika dramatska snaga, sjajna umjetnička inteligencija — a sve to udruženo s privlačnom, zanosnom ličnošću — sve je to publika odmah osjetila i priznala s entuzijastičkim odobravanjem«, dok je istodobno »The Sun« svojom konstatacijom: »Milka Trnina je jedna od najinteligentnijih, najviše zadovoljavajućih pjevačica koje su posjetile Ameriku posljednjih deset godina« samo još pojačao neraspoloženje onih koji je nisu voljeli. Ali najposlije, gdje je taj koga svi vole? No predstojala je promjena. Približavao se New York i pripremao — dijelom — zadovoljštinu toj drugoj grupi.

Boston, Albany, Baltimore i Philadelphia nisu je slavili samo kao najznačajniju umjetnicu Damroscheve družine nego i kao najznačajniju od svih koje su posjetile Ameriku posljednjih godina, a mnogi čak kao najznačajniju od svih velikih koje su bilo kad posjetile Ameriku.
Razumije se da je željela u New Yorku doživjeti uspjeh jednak bostonskom i ponudu angažmana u Metropolitan-operi. U vezi s tim željama i nadama bilo je važno znati kakav im doček spremaju, kakve prognoze postavljaju i što pišu. Njujorški su novinari, dakako, pratili s najvećim interesom sve što se pisalo u prijašnjim mjestima gostovanja, ali su zadržavali rezerviran stav u pogledu mjerodavnosti tih izvještaja. Uslijedile su predobjave:

> Gospodin Damrosch će nam ove godine predstaviti troje istaknutih umjetnika. To su: Wilhelm Gruening, Katharina Klafsky i Milka Trnina. Katarina Klafsky je jedna od najvećih vagnerijanskih soprana Njemačke i za njenu suradnju su se veoma živo natjecali impresariji Abbey, Schoeffel i Grau s jedne strane, a Damrosch s druge strane. Odlučila se za Damroscha. Glasovno je, kako kažu, još uvijek na vrhuncu. U Londonu je imala velik uspjeh. Isolda i Leonora u »Fideliju« su uloge u kojima doživljava najveće uspjehe. — Zatim:
> Milka Trnina je u Bremenu naslijedila Katarinu Klafsky kao glavna pjevačica. Interesantno je da se Klafsky i Trnina susreću u istoj opernoj organizaciji kao primadone-rivalke. Govori se da je to rivaliziranje veoma ozbiljno. Svaka od njih smatra da bi ona trebala pjevati Isoldu i Leonoru u »Fideliju«.

Kakva razlika između njujorških i bostonskih novina! U Bostonu su o istoj temi pisali 19. siječnja sasvim drugačije:

> Na pitanje koja joj je uloga najmilija odgovorila je Milka Trnina bez oklijevanja — Fidelio — uloga u

kojoj je najavljena Katarina Klafsky. Koncepcija Fidelija u interpretaciji Trnine radikalno se razlikuje od koncepcije starije pjevačice: čini se da među primadonama vlada dobrodušno rivaliziranje, što je dobro za njih a interesantno za publiku.

A sad u New Yorku novinari čini se da bi htjeli sugerirati publici kako je rivalstvo veoma ozbiljno! Bilo joj je jasno da je ta sugestija ubačena u novine namjerno. Ona nije osjećala nikakve želje ni potrebe za rivaliziranjem. U najmanju ruku ne na taj način, da bi tražila za sebe ulogu za koju nije bila angažirana. Bostonski je nastup u ulozi Isolde bio posljedica indispozicije Katarine Klafsky i to joj, razumije se, nije davalo nikakva prava na tu ulogu. Ona nije ni pomišljala na to da je traži, koliko god bi možda i željela da je pjeva pošto je u Bostonu tako uspješno riješila taj zadatak. Tko je ubacio te glasine u novine? S kakvom namjerom? Da li je Damroschev administrativni direktor Marguilles želio takvim »senzacijama« pojačati interesiranje za predstojeće predstave? Da li su Katarina Klafsky, ili možda netko od njenih prijatelja, željeli prije samog početka gostovanja u New Yorku izvojštiti malu pobjedu nad Trninom sugerirajući publici da bi ona, kako se zna, željela pjevati i Isoldu, ali je neće pjevati, jer je Damroschu stalo do toga da se prikaže u New Yorku u najboljem izdanju, pa će zato Isoldu pjevati najbolja od svih Isolda — Katarina Klafsky?

To pitanje nije bilo riješeno. Ostala su samo nagađanja o izvoru tih glasina i komentari kojih je bilo dosta, jer su novine donosile novo gradivo za takve komentare i pobuđivale kojekakve sumnje. Jedne su novine, na primjer, pisale: »Katarina Klafsky izgleda kao tipična njemačka primadona, a u pitanjima ukusa veoma je priprosta. Viđaju je često u restoranu u koji svraćaju Nijemci i gdje je jelo izrazito teutonsko. Ali gospođa Klafsky je izvanredno prijazna, srdačna i već je stekla mnogo prijatelja među muzičarima s kojima se ovdje upoznala.«

Hoćeš-nećeš čovjeku se nameće pitanje: da li je Katarinu Klafsky odvela u taj restoran samo želja za »teu-

tonskom kuhinjom« i potreba da u tuđini pozdravi nepoznate zemljake. — A novine su dalje obavještavale publiku o budućim predstavama i interpretima.

»New York Herald« kao da se unaprijed opredijelio za Katarinu Klafsky:

Sutrašnje otvorenje njemačke operne sezone u Muzičkoj akademiji pod direkcijom Waltera Damroscha očekuje se radosno, pobuđujući više od običnog interesiranja, jer će nam odjednom predstaviti dvoje od svojih vodećih umjetnika, naime dramski sopran Katarinu Klafsky i tenora Grueninga.

Katarina Klafsky je stekla znatna priznanja ne samo u Njemačkoj nego i u Londonu, a isto tako i u Americi, gdje god je dosad pjevala. Gospodin Gruening je tenor o kojem se govori da uistinu zna pjevati. Vidjet ćemo, ili bolje rečeno — čut ćemo!

Sigurno je da su oboje izvrsni glumci.

Kao prva predstava najavljen je »Fidelio«.

Da li je uloga koja iziskuje veliko glasovno umijeće najpovoljnija prilika da nam pokaže »od prirode sjajan glas« gospođe Katarine Klafsky — (Lilli Lehmann je pisala nekome u New York: »Ona ipak posjeduje od prirode sjajan glas.«) — to pitanje ostaje otvoreno.

Za drugo je veče određen »Lohengrin« u kojem će gospođa Klafsky pjevati ulogu Ortrud. Budući da je ona stekla dobar glas baš na temelju uloga iz Wagnerova repertoara, bit će, možda, najbolje da odgodimo sud o njoj tako dugo dok je ne čujemo kao pjevačku Lady Macbeth. Nema sumnje da će kao Isolda i Brünhilda pobuditi duboke dojmove.

Napadno čudno stanovište koje izaziva pitanje: zašto novine najavljuju da neće kritizirati Katarinu Klafsky poslije prvog nastupa u »Fideliju« nego tek poslije nastupa u »Lohengrinu«? To je utoliko napadnije pri ocjeni značenja tih dviju uloga u opernom svijetu, kad se zna da su jedne novine pisale kako je Klafsky slavna baš u toj ulozi, a da Trnina misli da bi je ona morala pjevati, i da je rivaliziranje među primadonama veoma ozbiljno.

O Trnini su novine pisale:

> Druga pjevačica od koje očekujemo izvanredna ostvarenja je Milka Trnina, ljubimica Münchena i — Bostona. Kažu o njoj da je snažna ličnost. Dakako da su je već uspoređivali s Eleonorom Duse. Dan-danas svakoga uspoređuju s njom. Mi smo veoma brzi u tom da Emmu Calvé[1] nazovemo pjevačkom Duse, međutim, nakon što je čovjek prošle nedjelje ponovo vidio talijansku glumicu u ulozi Santuzze, nikome nije palo na pamet da je nazove dramskom Calvé.

Iz tih redaka nije se čula samo rezerviranost prema bostonskim ocjenama nego pomalo i ironija, nagovještavajući Trnini nepovjerljive ocjenjivače, koji ne samo da se ne daju impresionirati sudovima Münchena, Bostona i Philadelphije nego čak unaprijed izriču dvojbu da bi njihove pohvale mogle biti pretjerane.

Osim unaprijed nepovjerljivih kritičara predstojao je i na drugoj strani značajan otpor, koji je trebalo svladati i koji je, kako se kasnije pokazalo, upravo u New Yorku bio veoma jak.

Slično kao u Evropi, odnosno u Njemačkoj, pitanje interpretiranja Wagnerovih djela bilo je i u New Yorku sporno. Oko tog pitanja vodio se spor između dviju stranaka, od kojih je jedna tražila bezuvjetno poštivanje principa kojima se rukovodila Cosima Wagner u Bayreuthu, objavljujući da je te principe postavio sam Wagner kao temeljne, neizmjenljive zakonitosti svojega izvedbenog stila. Druga je stranka, poštivajući te iste principe kao generalnu liniju, tražila njihovo daljnje razvijanje bogatijom izražajnom skalom i ublaživanjem prvobitnih postavki koje bi prema njihovu uvjerenju i sam Wagner, da je još poživio, sasvim sigurno dalje izgrađivao i razvijao. Ta je stranka pozdravljala »novu školu« koja je svodila prvobitne nadnaravne obimnosti u pjevanju i glumi na prihvatljivu i uvjerljivu mjeru.

[1] Calvé Emma (1858—1942), francuski sopran. Glas joj je bio izražajan, velikog opsega. Sjajna glumica. Najbolje kreacije Carmen i Santuzza. Pjevala u Parizu, Rimu, Milanu, Londonu, Madridu, S. ev. Americi, Petrogradu i Monte Carlu.

Katarina Klafsky je cijelom svojom pojavom, počevši od fizičke konstitucije, jakosti i obujma glasa, te »neodoljivog temperamenta« više odgovarala idealu ortodoksnih obožavalaca Wagnera, dok je Trnina utjelovljavala ono što je tražila druga, progresivna stranka.

U takvoj je situaciji postala neobično značajna novinska obavijest koja sama po sebi, zapravo, nije nimalo senzacionalna:

> Trnina pripada novoj školi vagnerijanskih pjevača. Osim sposobnosti da glumački ilustrira poetičnu i dramatsku stranu svojih uloga, o njoj kažu da je fina pjevačica koja se služi glasom prema najnovijim metodama te umjetnosti i da tako u izvođenje Wagnerove muzike unosi odlike koje nisu svojstvene svim znamenitim pjevačicama Wagnerova repertoara.

Ta je obavijest bila gotovo kao znak za uzbunu među njujorškim vagnerijancima. Tradicionalisti i novotari s jednakim su zanimanjem očekivali što će im pokazati Trnina.

Pripadnost nekog kritičara jednoj ili drugoj stranci očitovala se veoma izrazito i u kritikama. Rijetko kad je Trnina o istoj kreaciji doživljavala tako protuslovne kritike kao prilikom toga prvog posjeta New Yorku.

Prva predstava u kojoj je nastupila bio je »Lohengrin«. »The Sun« je pisao: »Živo smo željeli da vidimo što će Trnina uraditi s ulogom Else.« Odgovor istih novina je bio: »Moramo odmah reći da je mladi sopran pobudio najpovoljnije dojmove, i to u jednakoj mjeri pjevački kao i glumački. Njen je uspjeh bio neosporan.«

Te su iste novine pisale o Katarini Klafsky: »Ortrud gospođe Klafsky, konvencionalna u prvom činu, bila je velika u drugom činu kad je njen divni glas došao do izražaja tako uzbudljivom snagom, osobito u monologu prije Elsina silaska u dvorište, da je izazvao pravu buru aplauza.«

Slično su pisale i njemačke »New York Staatszeitung«:

> Gospođica Trnina je pjevala Elsu. Dojam što ga je proizvela bio je od početka do kraja povoljan. Nema sumnje da bi povoljan dojam bio dvostruko jači da nije imala kraj sebe gospođu Klafsky kao Ortrud.

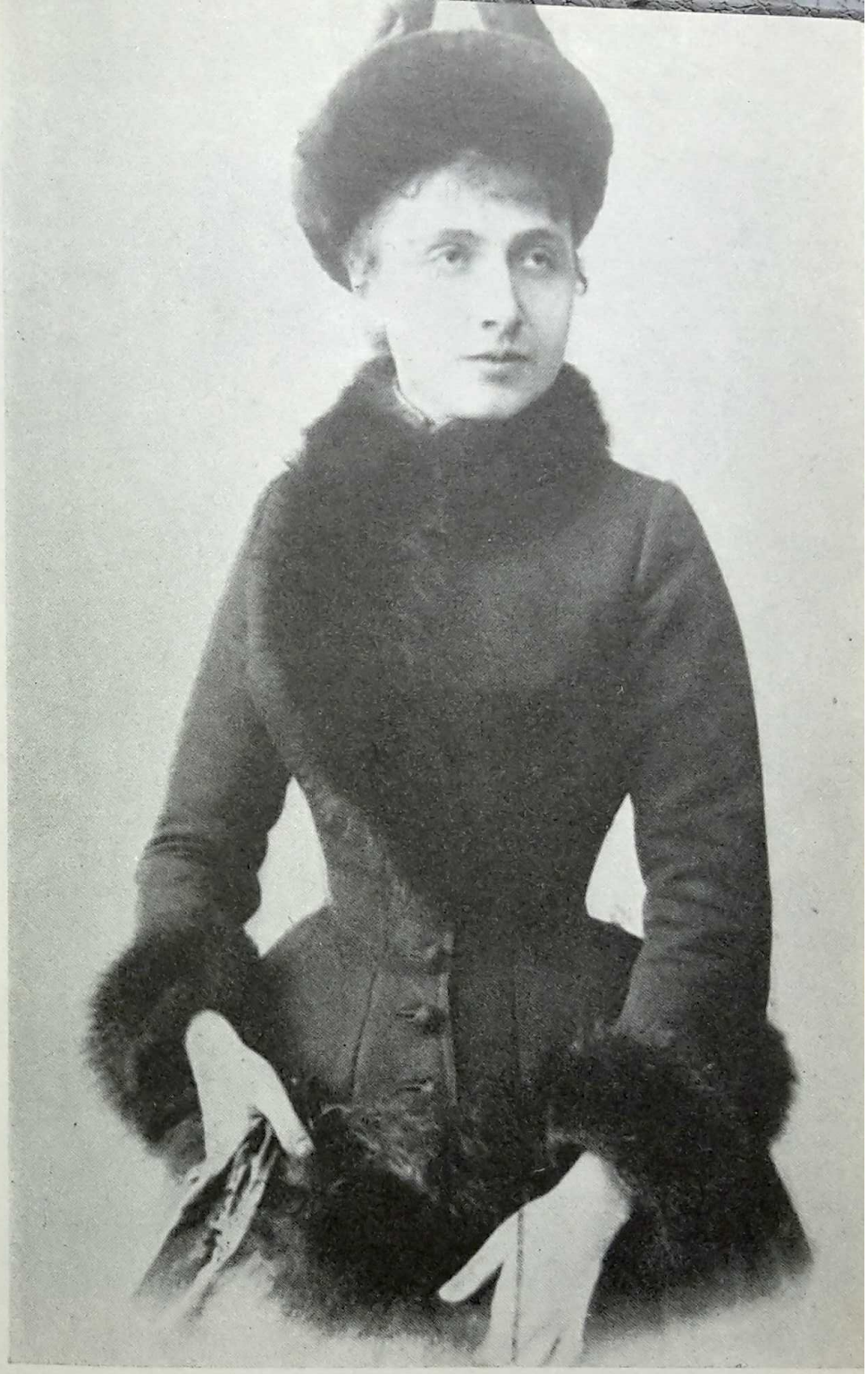
Činilo se, uistinu, da drugi čin pripada toj Ortrud kakvu ovdje nismo još nikad čuli u takvoj interpretaciji. Gledalištem se opetovano prolamao bučan aplauz kod otvorene scene. Gospođa Klafsky je uložila u svoju ulogu... ne, ona se bacila na interpretiranje te uloge demonskom strastvenošću. Kakvo pjevanje! Duboki tonovi puni i zaobljeni kao da ih pjeva altistkinja, a uz to snažna i briljantna visina. Nema sumnje da je gospođa Klafsky biser njemačke operne sezone.

Sad je i Trnina shvatila da je rivaliziranje zaista postalo ozbiljno. I to ne samo za prvenstvo između nje i Klafsky nego i za prvenstvo između Bostona i New Yorka i između dviju Wagnerovih stranaka.

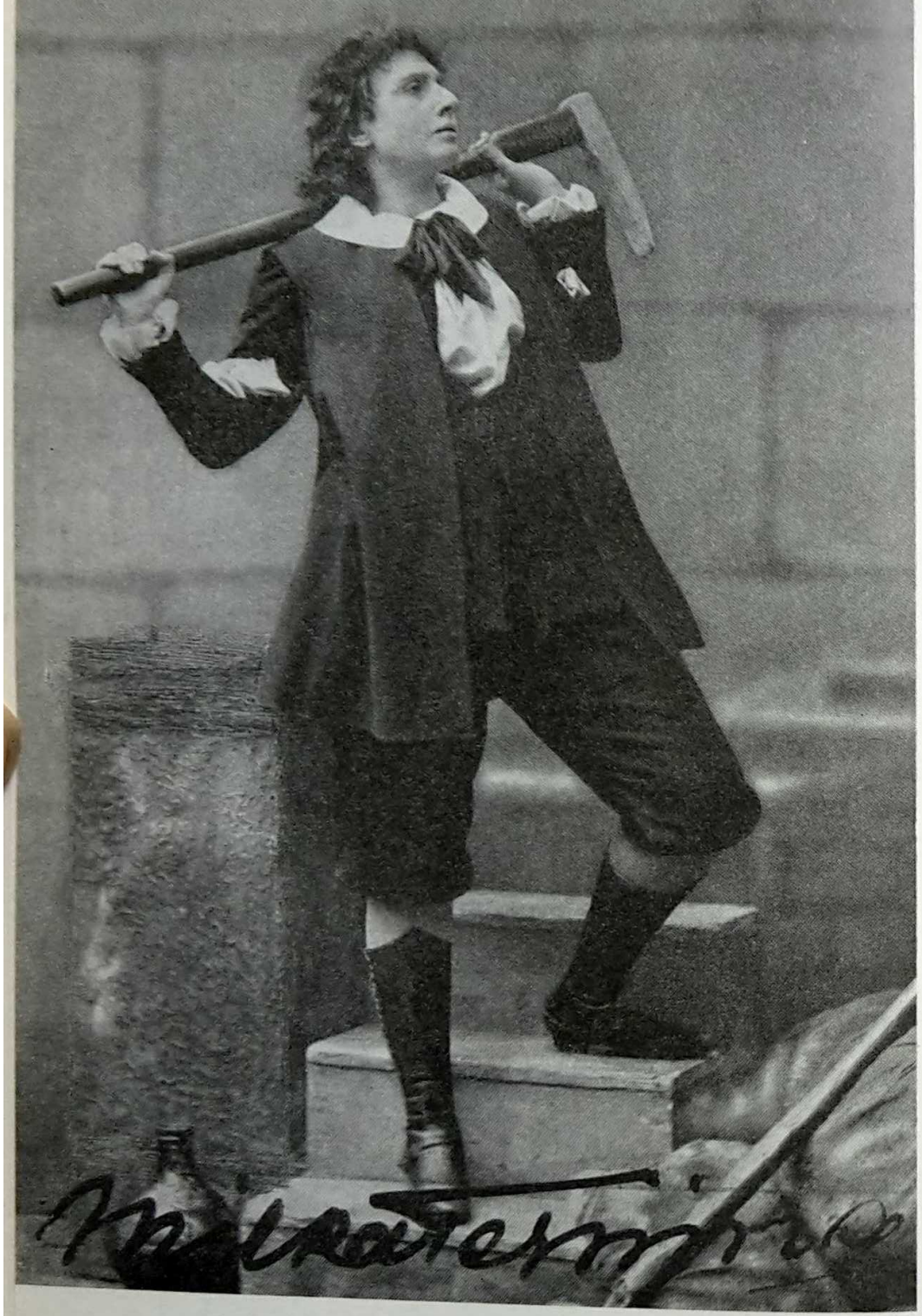
Katarina Klafsky izazvala je oduševljenje obujmom, ljepotom i opsegom glasa, te svojim temperamentom. Taj je temperament bio takve prirode da je neki mladi kritičar, koji je izricao sudove bez respekta, pisao: »Kad je napuštala pozornicu, bilo nam je jasno da je učinila sve što je moguće učiniti. Jedino još nije odgrizla komad kulisa.«

Nije se Trnina čudila uspjehu Katarine Klafsky. Ona je i sama cijenila njene velike odlike, ali je bila razočarana mlakom ocjenom vlastite kreacije. Čudno, zaista. Vjerovala je da u najživljem gradu Novoga svijeta gospoduje napredniji duh, a kad tamo njujorška je kritika bila dijelom u vlasti ukrućene predaje koju su unijeli prvi glasnici Wagnerove muzičke revolucije. Činilo joj se kao da je vrijeme, što se tiče opere, bilo u New Yorku deset godina u zakašnjenju. U tom su pogledu Boston i Philadelphia bili znatno ispred New Yorka. I tako su se u njujorškim kritikama o njenim kreacijama izmjenjivali superlativi s umjerenim priznanjima, koja su se ograničavala na konstataciju o ljepoti glasa i kultivirana pjevanja, o neposrednosti glumačkog izražavanja, ali poslije kojih su slijedili ditirambi u čast Katarine Klafsky.

»New York Tribune« bio je također jedan od listova koji su svjedočili kako kritičari ne znaju uvijek lučiti bitno od nebitnoga. Pisao je:



Milka Trnina kao primadona u Bremenu 1888.



Milka Trnina u ulozi Eleonore (»Fidelio«)

Gospodin Damrosch je očevidno namjeravao pružiti publici najbolju mogućnost da ocijeni umjetničku snagu svoje družine, zaposlivši svoje najbolje članove u toj operi koja je najpoznatija i najpopularnija od svih Wagnerovih djela. Njegova je namjera bila u prilog predstavi, ali je djelomično bila nepovoljna za Milku Trninu, koja se prvi put pojavila pred publikom Metropolitan-opere podvrgavajući se usporedvanju s gospođom Klafsky. Kao što je uobičajeno, uloga Else koja, kako je poznato, nailazi kod široke publike najviše na odziv bila je dodijeljena mlađoj članici ansambla. Međutim, njemačke dramske pjevačice istinski vagnerijanskoga žara sasvim drugačije prosuđuju vrijednost dviju ženskih uloga u »Lohengrinu«. Gospođa Klafsky jedna je od takvih; ona, isto tako kao madame Materna, pa čak i madame Lehmann (iako nikada nije nastupila u toj ulozi) zna da je Ortrud mnogo važnija i snažnija uloga. Ta se činjenica nije nikada tako rječito objavila njujorškoj publici kao sinoć. Milka Trnina bila je u svakom pogledu vanredno čarobna Elsa, ali njeno oprezno pjevanje i uobičajena gluma bili su potpuno izbrisani iz sjećanja publike snažnom kreacijom madame Klafsky, koja je najdivnijim načinom prikazala elementarnu snagu što je uložena u karakteru Ortrud. Ona je i opet razbila uobičajenu suzdržljivost publike i izazivala prolom entuzijastičkog odobravanja čak i onda kad je kontinuitet predstave bio ugrožen takvim neuobičajenim odobravanjem. Naprosto nije bilo moguće odoljeti njenoj izražajnoj glumi i jezovito uzbudljivom glasu. Čuti takve umjetnice, čak i onda kad je neminovno da jedna od njih bude zasjenjena uspoređivanjem s drugom, bila je izvanredna slika onoga što je zapravo njemačka opera.

Bio je to glas jednog dijela njujorške kritike. »Muzičke nedjeljne novosti« kao da su htjele zadovoljiti obje vagnerijanske stranke:

Tema dana je Elsa Milke Trnine i Ortrud Katarine Klafsky. Kao posljedica toga javlja se interesiranje za Isoldu koju će pjevati Katarina Klafsky i za Brün-

hildu koju će pjevati Milka Trnina. U »Lohengrinu« su Damroscheve primadone izazvale furore. Trninina umjetnost i veličina glasa Katarine Klafsky predmet su dnevnih razgovora. Ljubimci od prije pet godina su zaboravljeni. Poznavaoci opere okrenuli su list muzičkih uspomena i zazivaju svoja sjećanja na Nilssonovu, Brandtovu[1] i Lehmannovu, kako bi mogli postaviti bazu za uspoređivanja.

Publika je kod tih predstava bila, shvatljivo, najvećim dijelom njemačka. Njemačka je iseljenička kolonija u New Yorku bila brojčano veoma jaka. U tuđini se patriotski osjećaji javljaju u pojačanoj mjeri, i to zna dovesti do pretjeranosti. Oduševljavanje njujorških Nijemaca za Damroscheve izvedbe Wagnerovih djela davalo je povoda mnogim šalama na njihov račun. Neki su kritičari dobrodušno-nasmješljivim popratnim tekstom začinjavali svoje ozbiljne kritike. Alan Dale, kritičar »The Journala« pisao je:

Njemačka operna sezona otvorena je u Muzičkoj akademiji — o tom nema nikakve sumnje. Pogledajte veliku kazališnu zgradu u Četrnaestoj ulici, i u času kad vam se oko zaustavi u predvorju, bit će vam jasno da je tu njemačka opera. Ništa drugo ne bi moglo privući osebujno teutonsko mnoštvo: omašne, bujnokose muškarce koji uzvikuju svoj »Ah!« i ljepuškaste, promukle i suzdržljivo živahne žene. U Akademiji nije ostalo ni traga melodrame. Nema nikakva znaka da je tamo ikada stolovala »Kneginja sporta«. Njemačka je opera u tolikoj mjeri zasitila zrak da bi ga čovjek mogao rezati. Vatreni vagnerijanski entuzijast E. G. Glimore bio je sinoć tamo u predvorju uzvikujući svoj »Ah!« sa svima drugima, a Van Dusen, u otmjenom večernjem odijelu govorio je o Berlinu na takav način kao da je Četrnaesta avenija negdje daleko u prekomorskim stranama. Davali su »Lohengrina«, a publika se bacila na taj užitak s takvom pohlepom kao izgladnjela masa na vruće žuđeni predstojeći banket. Oni se nisu našli

[1] Brandt Marianne (1842—1921), jedna od najznačajnijih dramskih soprana svojega vremena. Velika glumica zanosnog temperamenta.

tamo jedino zbog odmora, oni su tražili beskrajno solidnu vagnerijansku hranu. U predvorju, kao što sam prije rekao, oni su bili prijazni, uljudni i ljubezni. U velikoj dvorani divljački su režali i pokazivali zube, ako je tkogod izustio neku riječ bez poštovanja, ili neku nevažnu riječ. Ugodnosti civilizacije nisu bile prisutne u Akademiji. Tamo je bio Wagner, užareni Wagner, dramatski uzbudljivi Wagner, a njegovi fanatički sljedbenici su mu se predavali dušom i tijelom i utapali su se u njem. Jao površnom tražitelju zabave, koji je kupio ulaznicu u taštoj nadi da će provesti ugodno veče! Jao kicošima koji su došli nadajući se da će tamo naći prijaznu, uglađenu okolinu kao u Metropolitanu. Wagner je stvaran. Wagner je strahovit, ozbiljan, i njegov cilj nije lagodno besposličarenje. Narod je sinoć došao u Akademiju da bude zaplavljen muzikom i bio je zaplavljen. Jedini ventil koji je izražavao njihove osjećaje bio je uzbudljivi »Ah«, o kojem sam već govorio ranije. »Ah« je veliko olakšanje kad je izbačen vehementno i zvučnom sočnošću.

Izvedba »Lohengrina« odvijala se u znaku velike ozbiljnosti. U gledalištu je čovjek osjećao da bi bio smrtni grijeh domahnuti rukom nekom znancu i da bi bilo veoma opasno nasmijati se. Usudio sam se zamoliti nekog susjeda, gospodina duge kose i vagnerijanski-dostojanstvena držanja, za ljubeznost da mi malo posudi program i u isti mah sam se zbog toga gorko pokajao. Pogledao me na takav način, da sam osjećao kao da me probada noževima, a izustio je neki njemački uzvik koji je zacijelo trebao da bude smrtonosan.

Čak su i sljedbenici talijanske operne muze morali priznati da je »Lohengrin« bio izvanredno dobro pjevan i da su se Milka Trnina i Katarina Klafsky veoma značajno isticale.

Međutim, kritizirati njemačku operu u New Yorku bilo bi isto što i mahati crvenom maramom ispred bijesna bika. Dodajem samo to da gospodin Damrosch može biti polaskan uspjehom koji je doživio.

Bilo je u gledalištu pristaša talijanske opere koji su tvrdili da bi ova Damroscheva sezona mogla biti uspješna u umjetničkom pogledu, ali ne i u financijskom. Nikada nisam mogao shvatiti zašto velika opera mora među tim strankama izazivati tako zlu krv. Talijanski su entuzijasti ogorčeni protivnici njemačkih opernih fanatika, a njemački su fanatici uzbudljivo ratoborni prema talijanskim entuzijastima. Tä u New Yorku ima mjesta i za jedne i za druge.

»New York Times«, poslije opširna uvoda u kojem na sličan šaljiv način opisuje publiku, konstatira:

Publika napuštajući dvoranu osjećala je da slavni dani opere još nisu zauvijek prošli.

Gospođa Klafsky kao Ortrud opravdala je očekivanja. Njeno je pjevanje, dakako, izazvalo istu kritiku kao i prvo veče kad je pjevala Leonoru u »Fideliju«, ali obujam glasa i snaga pjevanja, isto tako kao i koncepcija, te žar glume izazivaju najviše priznanje. Njoj nedostaje glasovno savršenstvo, ali ona je umjetnička priroda koja vrši svoje zvanje s dubokim poštovanjem. Elsa je bila Milka Trnina. Možemo odmah reći da je jedina Elsa, koju možemo s njom uspoređivati, bila Christine Nilsson[1].

S tom primjedbom prekidamo sva uspoređivanja, jer miss Trnina može postajati sama za sebe. Zasad možemo reći bez razmišljanja da ta dama posjeduje najdivniji lirski sopran koji smo ikada čuli u ovom gradu.

Poslije te kritike došla je i druga u istom duhu. Pisao ju je Reginald de Koven, kritičar »The Worlda«, kompozitor koji je studirao muziku u Stuttgartu i Frankfurtu na Majni, pjevanje u Firenci, a kompoziciju u Beču. On se, doduše, nije upuštao u potanku analizu Trninine kreacije, ali je ipak konstatirao jednu bitnu odliku po kojoj se ona razlikuje od gotovo svih njemačkih primadona, a to je njeno pjevanje. Kritika je glasila:

[1] Christine Nilsson (1843—1922), Šveđanka, umjetnica velike muzičke kulture i dramskog talenta.

Izvan svake je sumnje da je predstava »Fidelija«, koju smo čuli u izvedbi Damroscheva ansambla, bila dobra, ali je isto tako nedvojbeno da je sinoćnja predstava »Lohengrina« bila bolja. Ta je predstava zaista pokazala kvalitete koje su sračunate na to da pobude pravi i spontani entuzijazam tako rijedak u ove dane opće ravnodušnosti.

Ja, na primjer, otvoreno priznajem da sam bio uistinu oduševljen.

Ako su kod predstave »Fidelija« u ponedjeljak naveče sve počasti, s pravom, pripadale gospođi Klafsky, sinoćnje je počasti bez ikakve sumnje, požnjela miss Trnina koja se kao Elsa pojavila prvi put u New Yorku.

Dosad sam čuo samo dvije njemačke primadone o kojima se može reći da uistinu pjevaju. Bile su to gospođa Malten i Lilli Lehmann. Poslije sinoćnje večeri moram tom popisu malobrojnih pripisati ime Milke Trnine. Međutim, u isti čas moram utvrditi da Milka Trnina nije njemačka pjevačica u uobičajenom smislu riječi. Istančanom ljepotom fraziranja, čistoćom dikcije i intonacije, apsolutnom savršenošću i elegancijom glasovnog stila ona dočarava najbolju francusku ili talijansku školu, ali nikako ne njemačku.

Za mene je ona bila najbolja Elsa koju sam ikada čuo. Prirodna, nehinjena i neposredna u glumi, prožela je ulogu poetičnošću koja je u njoj bitno sadržana, a za koju nas tako često prikraćuju kod interpretiranja toga lika.

Uspjeh Milke Trnine je bio neposredan, snažno naglašen i potpuno zaslužen.

De Kovenu se pridružuje »New York Recorder« koji isto tako s priznanjem potvrđuje opravdanost bostonskih kritika: »Elsa je bila Milka Trnina koju su u Bostonu s pravom oduševljeno pozdravili. Mi nismo vidjeli ili čuli bolju Elsu.«

Drugi je nastup bio u ulozi Brünhilde u »Siegfriedu«. Ocjene tog nastupa još su određenije obilježile razli-

čitost gledanja na problem interpretiranja Wagnerovih djela, a isto tako i činjenicu da je u tom pogledu nastupilo prijelomno doba. Dok su, na primjer, novine »New York Tribune« pisale: »Milka Trnina bila je glumački i pjevački veličajna Brünhilda koja nam je u posljednjem činu strastvenošću sugerirala snažnu rijeku užarene lave«, — dotle su »Die deutsche Zeitung« pisale:

> Milka Trnina nam je kao Brünhilda pokazala ostvarenje kojim se znatno uzdigla nad svoju veoma pasivnu Elsu, i to jednako u pjevačkom kao i glumačkom pogledu. Dakako, natčovječanska strastvenost te junačke žene može buknuti još snažnije, ali nije naodmet doživjeti jedanput Brünhildu i u blažem izdanju. To se ublaženje očitovalo kod Trnine prije svega u glumi, koja je na taj način bila mirno-plastična, ali je glasovno Trnina bila sjajna i svojim visokim H i C pokazala da je potpuno dorasla velikim gradacijama. Bila je to uistinu veoma simpatična kreacija.

Treba biti čvrsto izgrađena ličnost da se čovjek ne izgubi u mnoštvu tako protuslovnih ocjena koje, čak i onda kad su pozitivne, ne pogađaju uvijek ono najbitnije, ono bez čega ne može biti ni govora o umjetničkom interpretiranju nekog lika. Nekoliko godina kasnije u tom će istom New Yorku i te kako odavati priznanje njenom shvaćanju, ističući pionirsku ulogu koju ona vrši u razvojnom procesu vagnerijanskog stila. Ona nekim kritičarima ni fizički ne odgovara njihovoj predodžbi Brünhilde. »New York Herald« je pisao o tom slično kao jedan kritičar u Philadelphiji:

> Milka Trnina ne izgleda kao idealna Wotanova kći, ali je pjevala divno, pa iako je gospodin Alvary nije podržavao, jer mu je glas potkraj velikog dueta osjetljivo malaksao, ona je završila s velikim uspjehom.

Iz tih se kritika sasvim jasno razabire kako jedan dio njujorških kritičara još uvijek zamišlja Brünhildu samo kao ženu-jakotu u fizičkom i osjećajnom smislu. Shvatila je da je New York sličan aždaji sedmoglavoj i

da svaka od sedam glava misli i sudi drugačije. Shvatila je da joj na njujorškom terenu predstoje mnoge zapreke do cilja koji bi željela postići.

Značaj njena pionirstva i sliku stanja kakvo je vladalo među interpretima i kritičarima toga vremena upravo nevjerojatno plastično ilustriraju slijedeće kritike.

»The New York Sun« tvrdi oduševljeno da je predstava »Siegfrieda« bila najbolja od svih koje su bilo kad odigrane u New Yorku, ne nalazeći dovoljno riječi oduševljenja za Alvaryjevu kreaciju Siegfrieda:

> U prvom redu Siegfried gospodina Alvaryja jest, bez ikakve sumnje, najveći glumački trijumf doživljen na pozornici. Brünhilda Milke Trnine zaslužuje zlatne pohvalnice svojom milovidnošću, simpatijama koje je pobudila i svojim sasvim nekonvencionalnim ostvarenjem. Glas joj je zvučao u toj napornoj muzici slobodno, podatljivo i meko, premda ne pokazuje poseban čar individualnih kvaliteta. Gluma joj je uvijek bila promišljena i veoma izražajna, tako da je duet u posljednjem činu bio doveden do finog vrhunca strastvenosti.

Doživjela je prvi put kritičara koji konstatira da se glasovno ne ističe nekim posebnim čarom individualnih kvaliteta, a ipak usporedo s tim kaže da je pokazala sasvim nekonvencionalno ostvarenje.

Nema sumnje, New York se opirao njenoj umjetnosti. Čak i tako profinjen kritičar kakav je bio Reginald de Koven nije mogao u cijelosti da je slijedi. On je pisao o Brünhildi:

> Milka Trnina kao Brünhilda zabilježila je svoj drugi uspjeh i pokazala nam... pribilježite to sebi, gospodine Alvary, kako strastvena deklamacija koju ta intenzivna muzika traži može biti ujedinjena sa čistoćom intonacije, elegancijom fraziranja i ljepotom umjetničkog glasovnog stila i tona, iako ekstremni vagnerijanci misle da sve to nije potrebno, pa čak ni ostvarivo.
>
> Ne mislim da je Brünhilda Milke Trnine tako značajna kao njena Elsa jer, generalno uzeto, njen je stil

više harmoničan negoli strastven, ali jasno je da je njena interpretacija bila fina i samo je još pojačala moje prijašnje visoko mišljenje o njenim umjetničkim sposobnostima.

Dakle i Koven nije u cijelosti ocijenio opravdanost i ispravnost njena tumačenja Wagnerova djela, potrebu depatetiziranja onoga što se, prema zakonu ustrajnosti, održavalo unatoč neuvjerljivosti i ubojstvenoj jednoličnosti.

Slijedila je najmilija od svih uloga — Elisabeth. Ta je dosad bila uvijek pobjedonosna. Tom će ulogom, mislila je, osvojiti i one koji su se najžešće opirali. Prevarila se. New York je bio mnogo tvrđi orah no što je mogla i sanjati. Njemačke su novine — doduše — pisale, iznenadila se, pozitivno o njoj, a što je bilo mnogo značajnije, odbijale su da prihvate Alvaryjev način pjevanja. Bilo je utješno čuti u zboru kritičara i taj glas, koji je ukazivao na uspon linije što je zacrtavala uspjeh »nove škole«. Kritičar nevjerojatnom oštrinom upotpunjuje sliku doba u kojem se sukobljuju »stara škola« i »nova škola« vagnerijanske umjetnosti i ispravnosti Trninina stava:

> U subotu poslije podne Alvary je u »Siegfriedu« mogao djelovati tako da je i muzički osjetljiviji posjetilac na mahove zaboravljao da njegovo pjevanje zapravo i nije nikakvo pjevanje. Međutim, sinoć je svaki pojedini posjetilac, ako su mu uši ma i malo osjetljive, morao da se usprotivi onakvom interpretiranju glavne uloge u »Tannhäuseru«. U svome nastojanju da Wagnerovo pjevanje razvije kao specijalnost, Alvary se sasvim izgubio u ćorsokaku i tako je malo-pomalo izgubio ono što se naziva pjevanjem, a umjesto toga usvojio potpuno neprirodno, egzaltirano deklamiranje. Njegovo jučerašnje pjevanje sastojalo se od samih naglašavanja koja su zvučila kao udarci sjekirom, a riječi koje je morao vezati s muzikom zvučile su tako kako ih ne poznajemo ni u pozorničkom govorenju ni u svakidašnjem govoru.

Međutim, ako je nosilac glavne uloge teško razočarao, Elisabeth Milke Trnine tim je više ugodno iznenadila. Ona ovdje još nije tako pjevala. Tu je bilo daleko više topline nego kod njene Else i nijednog trenutka čovjek nije dolazio na pomisao da bi bilo moguće izbiti više iz te uloge, kao što je to ipak bio slučaj s njenom Brünhildom u »Siegfriedu«. Poslije pjevačkog natjecanja u drugom činu ona je odnijela pobjedu, tako da možemo reći mirne savjesti da već dugo vremena nismo ovdje čuli stilski i u svakom pogledu tako zadovoljavajuću Elisabeth.

Ali neki se kritičari nisu predavali. Oni su i dalje ostajali na svojim prvotnim pozicijama, s kojih su otklanjali to što im je ona pokazivala. »New York Herald« bio je jedan od takvih i ostao dosljedan svom odbojnom stavu koji je zauzeo još prije no što je ona uopće nastupila. Pisao je:

> Ljudi su aplaudirali Trnini-Elisabeth — šta ćemo, to nije bila vagnerijanska publika[1] — poslije arije »Dich teuere Halle grüss ich wieder!«. Ne znam zašto, jer dama nije bila na visini. Uši su je iznevjerile nekoliko puta. Intonacija joj nije bila čista i sigurna do samog vrhunca u drugom činu. Poslije toga je pjevala i s nešto osjećajnosti.
>
> Ona je veoma jednostavna, prirodna Elisabeth, ali nije ni lijepa ni poetična. Kakve čudne mušice se katkad roje u bostonskim glavama.

»New York Heraldu« se priključio i »The Morning Advertiser«. Već samim naslovom kritike »Elisabeth dobra, ali ne idealna!« obavještavao je čitaoce o navodnoj pretjeranosti bostonskih pohvala:

> Bostonski kritičari su je ocijenili previsoko. — Elisabeth je bila odlična, ali nije bila fenomen kakav smo očekivali poslije bostonskih nagovještaja. — — Oh, Philip Hale, Ben Woolf i vi drugi iz bostonske kritičarske kohorte! Vi ste svojim obožavanjem Trnine podigli previsoko naša očekivanja.

Uspjeh kazališnog umjetnika, pogotovo novotara, odre-

[1] Potpuno neuvjerljiva konstatacija jer, kao što je ranije pisao Alan Dale: »Ništa drugo ne bi moglo privući osebujno teutonsko mnoštvo.«

đuju tri temeljne činjenice: — prodornost samog umjetnika (snaga njegove ličnosti) — odnos publike prema njegovu djelu (prihvaćanje ili otklon) — i, najposlije, kritika koja može uspjeh pojačati ili oslabiti, ubrzati umjetnikov napredak ili ga usporiti.

Trnina je izuzetno samosvojna ličnost i ne svrstava se u red umjetnica koje nekritički prihvaćaju uobičajenosti, ona se ne može slijepo pokoriti diktatu koji je ne može uvjeriti o svojoj opravdanosti i neprijepornosti. Uza svu skromnost, koju su mnogi kritičari isticali kao jednu od upadljivih značajki njene ličnosti, ona ne interpretira svoje likove prema propisanom »receptu«, nego prema vlastitom shvaćanju koje se rađa iz njena doživljaja autorove zamisli. S takvim je umjetničkim uvjerenjem doživjela neuspjeh u Leipzigu, a dijelom ga doživljava i kod prvog posjeta New Yorku. München i Boston, a kasnije i London, odmah su kod prvog susreta s njom osjetili ne samo opravdanost njenih koncepcija nego i značajnost u smislu obogaćivanja i oplemenjivanja vagnerijanskog stila, iako su i oni u prvi mah bili donekle iznenađeni, pa čak i zbunjeni neočekivanim i neslućenim osebujnostima koje su karakterizirale njene kreacije. Kao što se vidjelo, jedan je broj njujorških kritičara pripisivao Trninino reduciranje likova na čovječanski uvjerljivu mjeru nedoraslosti njenih sposobnosti, ne dopuštajući ni na tren mogućnost svoje vlastite neelastičnosti, ili čak i eventualnu potrebu korigiranja uvjerenja o neprikosnovenosti tradicijom održavanih zakonitosti.

Što se tiče novotarstva u Trnininim interpretacijama Wagnerovih junakinja, to su se München i Boston, a isto tako i Philadelphia, pokazali mnogo sposobnijima da osjete i ocijene pravu vrijednost i značajnost tog novotarstva negoli New York. Oni su, doduše, bili u prvi mah iznenađeni, pa čak i zbunjeni neobičnošću nekih njenih kreacija, ali su isto tako brzo otkrili nove ljepote koje su u njima bile sadržane. Kad je još 1890. u Münchenu prvi put pjevala Sentu u »Ukletom Holandezu«, iznenadila je u početku publiku dotad nepoznatim karakteriziranjem toga lika, ali veoma brzo ju je odu-

ševila, isto tako kao i kritiku koja ju je proglasila najvećom Sentom onoga vremena. Ta münchenska kritika izrekla je najveće priznanje ne samo Trnini nego i münchenskoj publici, a i sebi samoj. Glasila je:

> To je veče i opet urodilo punim trijumfom za Milku Trninu. Dakako, od umjetnice koja je duhovno tako samosvojna kao Milka Trnina, čovjek je smio očekivati neobično shvaćanje uloge, pa ipak je ta Senta upravo iznenadila publiku, kako se moglo sasvim jasno ustanoviti u raspoloženju te publike. Čovjek se samo polagano privikavao na novu interpretaciju, a morao je radosno priznati da je bila skroz-naskroz opravdana. Senta Milke Trnine je lijepa Hamburžanka ili Lübečanka svijetloplave kose, koje je ljupka vanjština u neobičnoj opreci s mračnom fantastičnošću njenih sanjarenja i želja. Bilo je to neobično, ali nije smetalo, jer umjetnica zna kako će tu ljupku i blagu spoljašnost nadahnuti žarko-idealističkim sadržajem i kako će snagom svoje neobične dramatske nadarenosti tako pojačati energično djelovanje, da se njena Senta objavljuje isto tako junačkom kao bilo koja druga, dok svojim načinom interpretiranja potpuno izbjegava opasne »grebene« koji bi je mogli ugroziti da postane »nedjevojačka«. Što se tiče produhovljenosti njene kreacije ona je, osobito u sceni s Erikom i u velikoj sceni s Holandezom, imala momente kakve nismo još nikada čuli ni vidjeli. U kojoj mjeri je osvojila simpatije našega općinstva i u kojoj mjeri joj svaki stranac mora odmah odati svoje priznanje, pokazalo se u jednodušnom burnom povlađivanju kojim je bila pozdravljena uz neprekidno traženje da se ponovno pojavi pred zastorom.

Njujorška kritika bila je doista odviše konzervativna. Ali samo dijelom. Na primjer, »New York Journal« je pisao: »Milka Trnina je zabilježila novu pobjedu svojom divnom Elisabeth.«

Ali uspjeh ipak nije bio onakav kakav je očekivala, na kakav je bila naučena, međutim ona se nije dala pokolebati. Kao nekada u Leipzigu, pa i u Grazu, ostajala

je vjerna vlastitom uvjerenju. Boston i München bili su joj mjerodavniji suci od pojedinih Njujorčana. Vjerovala je da će, doduše, morati progutati još mnogu gorku pilulu bude li se vraćala u taj grad, ali to je čak pružalo čar izazova na borbu, a ona je, zapravo, bila borbena priroda. Barem u tom smislu.

Američka se turneja završila u ožujku, i umjetnici su se vraćali na svoje redovne dužnosti, u mirnu luku poslije najraznolikijih uzbudljivih doživljaja. Stigla je u München 12. travnja 1896, a prvi put je nastupila 19. travnja kao Brünhilda u »Sumraku bogova«. U svoj dnevnik pripisala je uz taj navod samo brzojavnim stilom: *Velike ovacije.* — Nigdje se nije osjećala tako voljko kao u Münchenu, nigdje je nisu primali s takvim oduševljenjem kao u Münchenu. Da! I u Bostonu! Cijenili su je svagdje gdje je nastupala, čak i u New Yorku, svagdje su joj iskazivali priznanje najoduševljenijim načinom, ali u Münchenu su je voljeli tako kako se voli samo svoj najbliži. I bili su ponosni na svoju primadonu. Primali su izvještaje o njenim uspjesima kao o nečem što je važno za cijeli grad. Samo grad s velikom muzičkom kulturom može imati operu u kojoj djeluju takvi umjetnici kakva je Trnina. U rivaliziranju njemačkih opernih kuća za prvenstvo, napose što se tiče izvođenja najnjemačkijega kompozitora Wagnera, Trnina kao da je svojim uspjesima osiguravala Münchenu prvo mjesto. Ta je činjenica poslije američke turneje postala još evidentnija. A što se tiče New Yorka i njegovih kritičara, u Münchenu su gledali na njih i na njihove ocjene s istom superiornošću kakvom je New York gledao na bostonske ocjene. I mislili su, zajedno s Trninom: ideje, kao i biljke, razvijaju se na nekim terenima brže, a na drugim sporije. Trnina je vjerovala da će i one kritičare, koji su je sada otklanjali, uvjeriti da su bili u zabludi. Tako se i dogodilo. »Boston Transcript« je pet godina kasnije (1901) pisao: »Kad je Trnina došla prvi put u Ameriku, nisu je u New Yorku zapravo ocijenili u punoj vrijednosti. Boston, o kojem se govorilo s omalovažanjem kao o nemuzičkom gradu, bio je prvi koji je spoznao njenu vrijednost.«

Šest mjeseci poslije povratka iz Amerike, 25. listopada 1896. bila je pozvana da i opet pjeva pred ruskim carskim parom koji je došao u posjete caričinoj svojti u Darmstadt. Pjevala je Elisabeth u »Tannhäuseru« i opet na caričinu izričitu želju. I opet su je bogato darivali, i opet je bilo povoda ljubomornostima među opernim umjetnicima. Zavidnici su govorili da je Vilim II želio moskovskim i darmstadtskim gostovanjem što vidljivije manifestirati svoje divljenje za Trninu, a to divljenje da se nije ograničavalo samo na umjetničke doživljaje. Još se uvijek pričalo o skupocjenoj narukvici koju joj je poklonio u rujnu 1891. prilikom svog posjeta Münchenu. — Dakako: »Bila ti čista kao led i bijela kao snijeg, kleveti nećeš umaći!«

Slijedili su koncerti u Bruxellesu i Kölnu, a onda je i Graz poželio poslije deset godina da na pozornici opet pozdravi svoju bivšu primadonu. Pošla je na petnaestodnevno gostovanje u grad koji je bio njezina umjetnička kolijevka. Tamo su je prije mnogo godina od prvog dana primili raširenih ruku. Sad su bili ponosni na nju kao da je njihova. A uz ponosne i sretne Gračane slavili su je napose hrvatski studenti kojih je bio u Grazu znatan broj i koji su njene uspjehe isto tako smatrali svojim vlastitim uspjesima. To su mogli utoliko više jer je ona uvijek i svuda isticala da je, iako njemačka primadona, Hrvatica.

Poslije gostovanja u Grazu te je sezone doživjela još jedan značajan dan, a to je bilo kad je prvi put pjevala Santuzzu. Godinu dana ranije u Münchenu, na koncertu u kazalištu, pjevala je dvije Mascaganijeve pjesme uz njegovu pratnju na glasoviru. Nagovarao ju je da pjeva Santuzzu. Poslušala ga je i doživjela ogroman uspjeh. To je bilo novo svjedočanstvo o širini njenih interpretativnih mogućnosti, koje se ističu jednako snažno u operama talijanskog belkanta kao i u Wagnerovim muzičkim dramama, u Beethovenovu »Fideliju« ili u Mozartovim operama.

Da bi čovjek mogao shvatiti značenje toga gostovanja, potrebno je poznavanje političkih prilika koje su u to doba vladale u Hrvatskoj, odnosno u Zagrebu.

Zagrebačka je štampa stalno pratila put kojim se Trnina uspinjala do svjetske slave. Nije to bilo samo zbog pukog obavještavanja čitalaca o priznanjima što ih je ubirala, nego je to obavještavanje imalo mnogo značajniju svrhu: ukazivajući na njene uspjehe, novine su budile i jačale samosvijest hrvatskog naroda koji je bio tada ugrožavan u svom postojanju.

Poslije sklopljene hrvatsko-mađarske nagodbe 1868. Pešta je vršila sve jači pritisak pokušajima mađarizacije. U Hrvatskoj su otvarane mađarske škole, mađarski je jezik sve upornije nadirao u javni život na željeznici i u financijskoj službi. U Hrvatskoj su prigodom državnih blagdana isticali mađarske zastave na državnim zgradama, mađarski državni grbovi su se kočili usporedo s hrvatskim grbovima — mađarizacija se provodila sistematski i uporno. Sve je to izazivalo žestok otpor hrvatskih patriota s omladinom na čelu. Franjo Josip, da bi zadovoljio Mađare i pacificirao buntovnu Hrvatsku, imenovao je 1883. banom grofa Karla Khuena Hedervaryja. Prije no što se uputio u Hrvatsku da sjedne na bansku stolicu, Khuen je izjavio: »Rodio sam se u Hrvatskoj, ali moja je domovina Mađarska.« U tom je znaku banovao u Hrvatskoj dvadeset godina. Mlad — bilo mu je tada trideset i četiri godine — energičan i domišljat, mrvio je otporne snage hrvatskih patriota svim dopuštenim i nedopuštenim načinima. Osjećajući se kao šef kaznene ekspedicije u okupiranoj zemlji, nastojao je ugušiti borbenost naroda i Hrvatsku pretvoriti u jednu od mađarskih županija. Da bi postigao svoj cilj, primjenjivao je metode nasilja, terora i potkupljivanja, vršeći demoralizaciju građansko-činovničke inteligencije u dotad neslućenim razmjerima. — »Pogazio, popljuvao i uništio je svako pravo, svaku sloboštinu i

Hrv. zem. kazalište.

U ponedjeljak 21. ožujka 1898.

Predstava 209. Izvan predbrojke.

Posljednje

gostovanje gdjice. **Milke Trnine**, kr. bavar. dvorske operne i komorne pjevačice u Monakovu.

U korist društva za uredjenje i poljepšanje Plitvičkih jezera.

TANNHÄUSER

i

Pjevački boj na Wartburgu.

ad 26/X 1899. 17

Velika romantična opera u tri čina od Rikarda Wagnera, preveo August Harambašić

OSOBE:

Hermann, grof Thüriński		G. Aschenbrenner.
Tannhäuser		G. Hofer.
Wolfram von Eschenbach	vitezi i pjevači	G. Bensaude.
Walter von der Vogelweide		G. Foller.
Biterolt		G. Lesić.
Heinrich der Schreiber		G. Freudenreich Zvon.
Reinmar von Zweter		G. Vaverka.
Elisabeta, grofova nećakinja		**Gdjica. Trnina kao gost**
Venera		Gdjica. Matoušek.
Pastirče		Gdjica. Glivarec.

Thüriński vitezovi. Grofovi. Plemići. Plemkinje. Mladi plemići. Hodočasnici. Sirene. Najade. Nimfe i Bahantice. Cin biva na Wartburgu u Thüringiji. Vrijeme: Početak XIII. stoljeća.

Koreografski dio u prvoj slici udesila učiteljica baleta gdjica. Grondona.

Izmedju prvog i drugog čina bit će podulja stanka.

Utorak 22. Neprijatelj puka. Nepar.
Srijeda 23. Čuvidski ples. Nepar.
Četvrtak 24. P. p. u 3: II. djačka bespl. predstava: Silom bolesnik. U veče: Stara pjesma. (Novo.) Vila lutaka. Par.

Petak 25. Po pod. u ½3: Porin. Izv. pred. U veče: La Mascotte. Nepar.
Subota 26. Poslovj. Par.
Nedjelja 27. Po pod. u ½3: Madame Sans-Gêne. Izv. pr. U veče: Stara pjesma. Sunce i zemlja. Nepar.
Ponedjeljak 28. Prositba Pelopova. (Novo.) Par.
Utorak 29. Lucia Lammermoorska. Nepar.

Povišene cijene:

Proscenium loža u prizemlju za 4 osobe	15 for. — nč.	Parquet IV.—VIII. red	2 for. — nč.
Loža u mezzaninu za 4 osobe	10 „ — „	Parquet IX.—XIV. red	1 „ 50 „
Loža u I. katu za 4 osobe	8 „ — „	Balkon I. red	1 „ 50 „
Loža u II. katu za 4 osobe	5 „ — „	Balkon II—IV. red	1 „ — „
Sjedalo u loži u mezzaninu	2 „ 50 „	Balkon V. red dalje	— „ 60 „
Sjedalo u loži u I. katu	2 „ — „	Stajanje u parteru	— „ 80 „
Sjedalo u loži u II. katu	1 „ 25 „	Otvorena galerija	— „ 40 „
Parquet I. red	3 „ — „	Djaci i vojaci	— „ 40 „
Parquet II.—III. red	2 „ 50 „	Ulaznice u ložu	1 „ — „

Blagajna se otvara oko 6½, početak u 7, a svršetak prije 10½ sati.

Paušalovano. Kr. zemaljska tiskara

svako sveto čuvstvo hrvatskog naroda.«[1] Nikakvo sredstvo mu nije bilo nezazorno a da se ne bi njim poslužio. Upravo je nevjerojatno što se sve činilo da bi se stvorio dojam kako je Hrvatska samo mađarska provincija.

Franjo Josip je 1895. došao u Zagreb u posjet. U životu Zagrebačkog kazališta ta je godina važna jer je tada otvorena novosagrađena zgrada Hrvatskog narodnog kazališta.

Da bi kralj kod silaska iz vagona u Zagrebu stupio, tobože, na mađarsko tlo, dovezeno je s Rakoškog polja, nedaleko od Budimpešte — to je polje na kojem su Mađari do početka šesnaestoga stoljeća održavali državne sabore — nekoliko vagona šljunka. Tim je šljunkom bio posut peron i prostor ispred kolodvora. Slavoluk pred kolodvorom bio je ukrašen mađarskim zastavama. Sveučilišna omladina je na sve te izazove reagirala tako da je na treći dan kraljeva boravka spalila na današnjem Trgu Republike mađarsku zastavu. Mnogi od studenata koji su sudjelovali kod spaljivanja bili su zbog toga osuđeni na zatvor od dva do šest mjeseci, poslije čega su krenuli na daljnje studije najvećim dijelom u Prag, gdje su stupili u vezu s Tomom Masarykom, vođom čehoslovačke protuaustrijske politike. Vrativši se kući poslije završenih studija, oni su, zadojeni duhom i idejama slobodarstva, kako kaže Josip Horvat u svojoj »Političkoj povijesti Hrvatske«, — »imperativno tražili na domu područje za svoju djelatnost — a tu je bilo rada na pretek.«

Kroz umjetnost ulazi nov naraštaj u politiku. Umjetnost je prva domena u kojoj se otkrivaju i izoštravaju organizacione snage u zemlji gdje su sputane sve političke slobode, jedino tlo gdje se mogu iskristalizirati i afirmirati stanovišta prema stvarnosti. I tako se organizirao skup mladih intelektualaca, književnika i likovnih umjetnika. Praktički je bio njihov cilj u vrijeme sve osjetljivijeg pritiska mađarizacije dokazati na po-

[1] Prema Enciklopediji Leksikografskog zavoda i Enciklopediji Jugoslavije.

Milka Trnina u ulozi Amelije, (»Krabuljni ples«) Zagreb 1882.

Milka Trnina u ulozi Elisabeth (»Tannhäuser«)

dručju umjetničkog stvaranja da Hrvati postoje kao narod i da su po svojim težnjama ravnopravni ostalim narodima.

Što je Hrvatima u takvoj situaciji moglo biti više dobrodošlo negoli gostovanje umjetnice, koju su svjetski muzički autoriteti proglasili jednom od najvećih? I to umjetnice koja je uvijek i svuda u svijetu, u Evropi i Americi, isticala da je Hrvatica, dijete malena naroda, koji ipak u svom nevelikom glavnom gradu Zagrebu ima još od 1827. svoj Glazbeni zavod, Kazalište s dramom i operom, Akademiju znanosti i umjetnosti, jednom riječju dijete naroda koji, premda siromašan, ulazi na kulturnom polju u krug ostalih naroda.

Stjepan Miletić koji je 1894. postao intendant Hrvatskog zemaljskog kazališta, uskrisivši hrvatsku operu što je bila ukinuta 1889, nastojao je da naše slavne pjevačice, koje su djelovale u inozemstvu, sklone bar na gostovanja, a u prvom je redu nastojao da predobije za gostovanje Milku Trninu. U svojoj knjizi »Hrvatsko glumište« on piše:

> Umjetnica se najljubaznije odazvala ovom pozivu. Ipak se gostovanje nije moglo onako na brzu ruku ostvariti. Bilo je kojekakvih zapreka. Dopust što ga je gospođica Trnina imala za vrijeme sezone nije bio preobilan. Većina slobodnog vremena je već bila određena za druga gostovanja. Druga je poteškoća bio hrvatski tekst. Umjetnica, koja je uvijek samo njemački pjevala, premda nije nikada odnemarila svoj materinji jezik, bila je, naročito u Wagnerovim operama, gotovo vična i glazbu identificirati s njemačkim jezikom. Ipak nije ona požalila truda učiti iz nova, mjestimice i dosta rđavi hrvatski tekst, i to u četiri partije: Aida, Eleonora, Elisabeth i Fidelio. I tome je trebalo uz njezin umjetnički rad dobrano vremena.

Na glas o utvrđenom gostovanju zavladala je među zagrebačkim građanstvom velika radost. Počele su pripreme za što sjajniji doček. Osnovan je poseban Odbor građana u tu svrhu. Žene su prednjačile. Odbor je smatrao da se slavlje nema ograničiti samo na Zagreb, već je

kod toga trebala sudjelovati cijela zemlja. I tako je bila mobilizirana i pokrajina. Dolazio je u posjet »hrvatski slavuj«. Berlin je imao svog slavuja — Henriettu Sontag, koja je širom svijeta pronijela slavu njemačke pjevačke muze. Švedska je imala svog slavuja — Jenny Lind, koja je pjevanjem zaludila Ameriku i Englesku kao nijedna pjevačica prije nje. Njena nasljednica, također Švetkinja, Christine Nilsson, preotimala je palmu prvenstva čak i Adelini Patti, najčuvenijoj pjevačici druge polovice devetnaestoga stoljeća. Što je, dakle, prirodnije nego nazvati Trninu »hrvatskim slavujem«? Osim toga, kod svih prijašnjih boravaka u Zagrebu Trnina je svaki put pjevala i u dobrotvorne svrhe. Pjevala je za obnovu katedrale koja je stradala od potresa, pjevala je u korist Društva sv. Vida, za osnutak Sljepačkog zavoda, za društvo Dobrotvor, za izgradnju Hrvatskog učiteljskog doma, za siromašne učenike Glazbenog zavoda, a i ovaj put je obećala da će pjevati jedno veče u korist Mirovinskog zavoda članova Hrvatskog zemaljskog kazališta, a jedno veče u korist Društva za poljepšanje Plitvičkih jezera — pa kako je ne bi slavili i za te zasluge?

No umalo da to gostovanje nije bilo osujećeno. Našlo se u Zagrebu ljudi koji su ubacili glasine da će Trnina pjevati njemački. Takve su glasine bile gotovo isto što iskra ubačena u bure baruta. Odmah su se našli »revnitelji hrvatstva« koji su tražili da publika isfućka Trninu. Kako spominje Milan Grlović[1] u svojoj brošuri »Milka Trnina u Zagrebu«:

> Sumnjalo se i o njenom umijeću. Razumljivo je s toga da nije laka srca došla u Zagreb, jer se mogla bojati da naše nesuglasice neće posve ušutjeti na rajevini njezinog umijeća.

Sve su te glasine, dakako, doprle i do nje: Bilo joj je teško i žao kad je to čula i htjela je opozvati riječ koju je dala Miletiću. No umirili su je i, kako kaže Miletić dalje u svojoj knjizi:

[1] Grlović Milan (1852—1915), publicist i književnik. Pisao pjesme, novele, kazališne, književne i muzičke kritike. Savjestan kroničar Hrv. nar. kazališta i zagrebačkih muzičkih izvedaba.

> Da pak Milka Trnina, okružena velikim priznanjem nije odmetnula rodne grude, da je zaboravila sve nanesene uvrede i da se, priznavajući se Hrvaticom, vratila u svoju domovinu, nije li to najljepši biser u diademu njezinih umjetničkih vrlina? Napokon je bilo sve uređeno, sve zapreke osobne i stvarne otklonjene, te Milka Trnina osvane u Zagrebu.

Stigla je u Zagreb 1. ožujka 1898. Već na kolodvoru joj je priređen sjajan doček. Našli su se tu najodličniji predstavnici Kazališta: direktor drame Adam Mandrović[1] kao zastupnik intendanta Miletića koji se nalazio na liječenju u Italiji, prvak drame Andrija Fijan[2], dramaturg Kazališta dr Nikola Andrić[3], tajnik Kazališne uprave Šmid. Bili su tu starina pjesnik Ivan Trnski i muzičar Franjo Kuhač, došli su da je pozdrave predstavnici akademske omladine koja ju je oduvijek oduševljeno slavila, kod kuće i u inozemstvu, jer je cijenila njenu vjernost svome narodu, dočekali su je predstavnici građanstva, prijatelji i znanci. Bilo je cvijeća, govora, povika »Živjela Trnina!« — bilo je patosa i prostodušne srdačnosti mnogo više no što je očekivala, više no što je mogla i sanjati. Ali sve je to bio samo skroman uvod u ono što je imalo uslijediti. O tom što je slijedilo, pisao je Milan Grlović u svojoj brošuri:

> Nikad nijedna umjetnica nije u Zagrebu doživjela takvo slavlje kao Milka Trnina. Mladež cijele zemlje, djevojke i mladići pohrlili su k njoj da joj se poklone i da je pozdrave svečano i oduševljeno. Možda se je to nekom činilo prebučno, no mladež osjeća življe od zrelijega doba, a i dobro je tako. No Trninu nije pozdravila samo mladež već ju je svekoliko općinstvo obasulo cvijećem i vijencima, darovima i uspomenama te se upravo natjecalo u tom kako da joj očituje svoje simpatije i svoje udivljenje.
>
> Prvi je nastup bio 5. ožujka u »Tannhäuseru«.

[1] Mandrović Adam (1839—1912), glumac i redatelj. God. 1902—07. intendant Hrv. zem. kazališta. Odgojio generacije hrv. glumaca.
[2] Fijan Andrija (1851—1911), traged, prvak hrvatske drame. Dominantna ličnost hrvatske pozornice.
[3] Andrić Nikola (1876—1942), književnik i filolog. Bio dramaturg i kasnije intendant Hrv. nar. kazališta. Veoma plodan prevodilac.

Neopisivim zanosom uz oduševljene manifestacije započelo je u subotu očekivano i godinama projektirano gostovanje hrvatske umjetnice, koja se u tuđini dovinula do velike znamenitosti. Prvi čin »Tannhäusera« kao da je bio izvođen samo zato da u publici pojača napetost iščekivanja. Kad je direktor opere Faller[1] doveo umjetnicu na pozornicu da primi pozdrave publike, bila je dočekana burnim oduševljenjem kao izražajem ponosa domovine koja je broji među svoje kćeri, kao izražajem zadovoljštine da je jedna Hrvatica najznačajnija predstavnica dramske pjevačke umjetnosti. Na pozornici punoj cvijeća, vijenaca i darova dočekali su je na jednoj strani predstavnici Kazališne uprave i umjetničkog osoblja, na drugoj strani dvanaest djevojaka u bjelini, te predstavnici akademske omladine. Gledalište je grmilo od zaglušna klicanja i pljeskanja. Sva je publika poustajala sa svojih sjedala, u parketu i u ložama, i stala bacati na pozornicu krasne kite cvijeća, a s balkona je padala u mnoštvo primjeraka prigodna pozdravna pjesma. Sa sofita su padale na pozornicu ruže i u tili čas su zasule umjetnicu i cijelu pozornicu. Kad se klicanje sleglo, pristupi k umjetnici članica Kazališta Micika Freudenreich te joj u ime intendanta uruči lovor-vijenac. Za njom se javila gospođica Schwarz da joj u ime hrvatskih gospođa i gospođica preda velik lovor-vijenac. Na svakom listu tog vijenca bilo je zlatnim slovima ispisano jedno ime. Preko sedam stotina imena darovateljica iz Zagreba, Osijeka, Sušaka, Varaždina, Nove Gradiške, Karlovca, Požege, Bjelovara i Siska. U ime građanskog odbora uručena joj je briljantna narukvica, zatim adrese, svilom izvezene pjesme, krasan lovor-vijenac sveučilišnih građana, recitirali su joj pjesme spjevane njoj u čast — cijela je Hrvatska slavila svog slavuja.

[1] Faller Nikola (1862—1938), dirigent. Značajan je njegov rad na položaju direktora Opere, jer je davao poticaja domaćim kompozitorima za stvaranje scenskih djela. U njegovo su vrijeme bile prvi put izvedene mnoge opere iz svjetskog repertoara.

Od uzbuđenja drhtavim glasom zahvalila se umjetnica s nekoliko riječi izričući zahvalnost i sreću zbog iskazanih simpatija. — »Rado sam došla u moju hrvatsku domovinu da joj posvjedočim svoju ljubav i zahvalnost.«

Što je bilo dalje? Tko da to opiše? Predstava koja je počela u sedam sati otegla se uslijed ovacija do jedanaest manje četvrt, ali nikome nije predugo trajala. »Münchener Allgemeine Zeitung« donijela je o tom gostovanju dopis iz Zagreba:

Primili smo iz Zagreba slijedeći »vatreni« prikaz o gostovanju naše primadone u njenom rodnom gradu, ali zbog »opasnosti požara« donosimo taj prikaz za umjetničine prijatelje u skraćenom izdanju.

Zagreb, 10. ožujka 1898. — Već je tjedan dana kako u lijepom glavnom gradu Hrvatske boravi drag i poštovan gost Milka Trnina, koju radosno pozdravljaju hiljade oduševljenih gledalaca.

Da bi čovjek mogao shvatiti što je nama Hrvatima Milka Trnina, trebalo bi da je doživio neopisivu radost koju je izazvala svojim prvim nastupom kao Elisabeth u »Tannhäuseru«, trebalo bi da je vidio bezgranično-zanosno oduševljenje koje je provalilo u susret umjetnici poput šumnih valova što udaraju u obalu.

Pođe li čovjek u Ilicu gdje je umjetnica odsjela u Grand-hotelu, vidjet će kako gotovo svaki prolaznik upravlja pogled prema prvom katu kao da bi htio reći svima i svakome: tu stanuje naša Milka Trnina. Vama se to čini smiješnim, zar ne? Što ćete, mi smo narod u čijim žilama teče južnjačka krv koja lako uskipi, ali kod nas je dobro to što smo u mržnji kao i u ljubavi uvijek iskreni, a pogotovo u oduševljavanju. Zato nam ne smijete zamjeriti što se ponosimo umjetnicom koja, iako je sada kod vas, ipak je dio nas samih, u tuđini komadić naše domovine koji smatramo dokazom da u svijetu znaju da i mi postojimo.

Mogu vam odmah reći, bez okolišanja, da mi Zagrepčani sad istom znamo kako je majstor Wagner za-

mislio idealni ženski lik Elisabeth. Kad je umjetnica stupila na pozornicu, činilo se da se scena preobrazila u čaroban cvijetnjak. Nekoliko su minuta na pozornicu poput kiše padala mirisna djeca Flore. Milka Trnina je stajala nijema, oči su joj blistale suzama, oko nje je šumio zaglušan val oduševljenja koji je opetovano provaljivao. Sa svih strana su joj donosili skupocjene darove.

Zahvaljujući direktoru vaše Opere koji je Trnini produžio dopust, omogućeno je da se održe još dvije predstave, kako bi i širi krugovi mogli da to dožive. U utorak je umjetnica nastupila u ulozi Leonore u Verdijevu »Trubaduru« i, naravno, bio je to novi trijumf. Poslije predstave ispregli su konje ispred divine kočije, a najelegantnija gospoda iz Zagreba, uz neusporedivo oduševljenje svega općinstva, odvezla su kola do hotela pred kojim se guralo nepregledno mnoštvo. Mir je nastupio istom onda, kad se umjetnica opetovano pojavljivala na balkonu.

»Pester Lloyd«, peštanske njemačke novine također su pisale o tom gostovanju. Svojim dopisom poslije predstave »Aide« dale su zagrebačkom »Obzoru« povod za ogorčeno reagiranje. »Lloyd« je naime pisao:

Prošlog je utorka nastupila Milka Trnina kao Aida u istoimenoj Verdijevoj operi. Ako je uopće moguće da entuzijazam što ga umjetnica izaziva bude još veći, onda se to dogodilo poslije te predstave. Naši su Zagrepčani naprosto izvan sebe. Čovjek bi pomislio da kult koji se tjera s umjetnicom ne može doživjeti nikakvu gradaciju, ali kako nam je jučerašnja predstava »Aide« dokazala, takvo je mišljenje apsolutno krivo. Ovacije koje su jučer priređene umjetnici graniče s »bjesnilom«. Milka Trnina, ponesena svojom umjetnošću, znala je unijeti u lik etiopske princese, koja kod nas zapravo nije voljena, sasvim nov i osebujan impuls. U njenoj koncepciji uloge nije bilo ničega tradicionalnog, poznatog, nego se osjećao duh koji stvara samosvojno i tako postizava savršenstvo. Fascinantna je bila scena kad zavodi Radamesa na izdaju, a duboko potresna ona u grob-

nici. U prvoj zavodljivi, varljivi demon, u drugoj je bila samo žena koja ljubi i hoće da umre uz muža kojega ljubi. Oduševljenje, veliko već za vrijeme predstave, naraslo je poslije svršetka do gorostasnih razmjera. Više stotina ljudi pratilo je kočiju umjetnice uz burno klicanje do njena hotela. Umjetnica se morala više puta pojavljivati na balkonu da rupčićem maše oduševljenom mnoštvu. Najednom je nastupio časak tišine, a slijedećeg je trenutka odjeknula »Lijepa naša domovina«. Sve su se glave otkrile, a umjetnica se duboko ganuta zahvalila riječima: »Živjela naša hrvatska domovina!«

Dr Miletić je na veoma tankoćutan i razborit način odao poštovanje genijalnoj umjetnici, imenovavši je počasnim članom Hrvatskog zemaljskog kazališta.

Na taj članak »Pester Lloyda« uzvratio je »Obzor«:

Oduševljenje kojim je u Zagrebu slavljena naša pjevačica Milka Trnina ne sviđa se »Pester Lloydu« koji nam se podruguje te naš entuzijazam naziva »bjesnilom«. Madžarsko-njemačkim novinarima nije ni to dosta, nego se u prevelikoj ljubavi prema Zagrepčanima raduju što je gostovanje naše dične umjetnice svršilo, budući da kad bi trajalo dalje, nastavak našeg oduševljenja ne bi bio bez pogibelji. Ruganje »Pester Lloyda« i njegovih okresača ne može ni malo vrijeđati Zagrepčane. Mi smo mu dapače zahvalni što je i ovom zgodom otkrio plemenita čuvstva koja ga prema nama zadahnjuju. Očevidno je da madžarski list zavida za umjetnicu koja uživa svjetski glas, koja se ponosi što je Hrvatica, i koja je na diku našem imenu. Što takve umjetnice Madžari nemaju, što su prisiljeni slaviti sile koje bismo mi isfućkali, što je kod njih umjetnički smisao parada a ne čuvstvo, što je tu nedavno priznata talijanska umjetnica u njihovu središtu azijatski insultirana, svemu tome nismo mi krivi. Mi smo odvajkada poznati kao narod koji umjetnost osjeća i ljubi, pa nas i sam božanski Dante kao takve slavi. Drugi veliki talijanski pjesnik, Tasso, u neumrlim sonetima slavio je hrvatske žene. Milka Trnina nastavlja tradiciju

drugih hrvatskih pjevačica, koje su se istakle na najvećim svjetskim pozornicama. I jedan od današnjih najpoznatijih svjetskih baritona, Kašman[1], Hrvat je i umjetnički u Zagrebu uzgojen. Milku Trninu mi smo slavili kao veliku umjetnicu i kao dobru Hrvaticu. Harmonijom dvaju tako plemenitih čuvstava mi se ponosimo, a možemo se ponositi jer smo Europejci i s europskim narodima u srodstvu. Nama ne treba ustrojavati ekspedicije da po pustarama Azije tražimo svoje porijeklo, jer vrlo dobro znamo tko smo i što smo. Da su Zagrepčani mjesto »Lijepa naša!« slaveći Trninu pjevali koju madžarsku pjesmu »Pester Lloyd« bi se veselio. Ali i ovom je prigodom Zagreb, slobodni Zagreb, zasvjedočio svoje hrvatstvo. To mu je na čast, a »Pester Lloyd« neka se slobodno srdi, jer nas njegova srdžba samo veseli.

Reagiranje »Obzora« bio je mnogo više plod političkog stanja koje je u Hrvatskoj tada vladalo nego stvarnog izazova. Hrvatima je svaki povod bio dobrodošao da se okome na opasnog neprijatelja i da narodne mase što je moguće više mobiliziraju za borbu.

»Od projektirane četiri predstave postalo je osam pred dupkom punom kućom, a da je bilo moguće isposlovati duži dopust, to bi gostovanje trajalo i čitav mjesec« — piše Miletić. »Iz pokrajine su bili organizirani posebni vlakovi da bi što je više moguće naroda moglo doživjeti tu umjetničku manifestaciju.«

Došla je i oproštajna predstava.

O toj je predstavi izvijestio dopisnik »Münchener Allgemeine Zeitung«:

Cijelo je gostovanje bilo jedinstven trijumf, ali oproštajna je predstava nadmašila sve što je do tada bilo učinjeno. Milki Trnini su bile iskazane počasti kakve se rijetko kad iskazuju vladarima.

Najprije moram spomenuti da je današnja predstava bila u korist »Društva za poljepšanje Plitvičkih jezera«. Dakle prihod predstave pripada tome društvu. Kao trajno sjećanje na umjetničinu susretljivost društvo je odlučilo da jedan od najljepših slapova prozove Slapom Milke Trnine. Prof. Janaček ju je pozdravio u ime Društva i uručio joj povelju o tom, kao i umjetničku sliku slapova. Na tom odlikovanju i ovacijama zahvalila se Trnina riječima:

»Izvanredno odlikovanje kojim ste me sad počastili kaže mi da me je mila domovina privinula u materinski naručaj. Pala mi je u čast rijetka sreća da mi još živoj postavljate spomenik. Primam tu povelju uz najdublju zahvalnost i smatrat ću je svojim plemićkim listom, smatrat ću je najdragocjenijim dokazom pažnje mojih milih zemljaka. Do vijeka ću čuvati spomen na ove časove i ponosit ću se njima.«

Ponavljalo se slavljenje kao kod prve predstave. Cvijeće, govori, recitacije, nova pjesma koja je padala u gledalište s balkona u bezbrojnim listićima, na kojima je na jednoj strani bila reproducirana slika Trnine, a na drugoj sonet Franje Markovića:

Iz vječnog sklada carstva harmonije,
ko medna štono struji Hipokrena,
na Helikonu svetih ispod sjena,
sa usana ti srebrn poj se lije.

Ni Filomela premicom ti nije
za mrtvim kada drugom ostavljena
u tihoj noći luga sred zelena
put zvijezda sjajnih slatku pjesan vije.

Božansku dušu uzniješe nam zvuci,
oj Milko divna! čarobnog Tvog glasa,
ko s arpe što u Prorokovoj ruci
na rajskog milja valima talasa.

I kano romon pradjedovske česme
iz grla Tvoga žubore nam pjesme.

[1] Kašman Josip (1847—1925), bariton. Rođen u Malom Lošinju. Pjevao u Metropolitan-operi u New Yorku, kod Svečanih igara u Bayreuthu i mnogim evropskim gradovima. Zvali su ga kralj »baritona«.

Prof. Ferdo Miler pozdravio ju je u ime grada Zagreba i uručio joj zlatan lovor-vijenac. U svom je govoru rekao između ostaloga:

Da si nam i strana i neznana roda, mi bi te pozdravljali i poštovali kao umjetnicu, a kad tamo, ti si naša po ocu i majci, naša po imenu, naša si srcem svojim. Podigla si se preko trnja kojim je posuta staza umjetnosti, do svjetskih visova, i tamo sjajiš kao sjajna zvijezda svoga umijeća. A nama si, divna zvijezdo, svojim sjajem kao očinji vid vrelo žarka zanosa i divnoga ponosa. A vidni znak naše zanosne blagodarnosti što ti ga mi Zagrepčani evo hoćemo ovim da prikažemo, neznatan je kao svako ljudsko djelo spram božjega dara, ali neka ti bude drag po tome što hoće da ti za trajna vremena opet i opet doziva u pamet koliko smo željni naše tankogrle vile.

Marija Ružička Strozzi[1] ju je pozdravila u ime uprave Kazališta, pravnik Dragan Dujmović joj je predao srebrn lovor-vijenac sa zanosnim riječima u znak zahvalnosti što se sjetila »Mensae academicae«, u ime Djevojačkog odbora predala je gospođica Schwarzova divnu košaru egzotična cvijeća uz lijepu deklamaciju. Cvijeće je padalo na nju sa svih strana uz neopisivo klicanje. A poslije predstave?

»Hrvatska domovina« opisala je što se događalo:

Nešto iza deset sati opazismo živahnost na Sveučilišnom trgu, u Ilici te Frankopanskoj ulici. Sva sila svijeta, malo i veliko, žensko i muško, sakupljalo se pred kazalištem da dočeka i pozdravi na rastanku ljubljenu umjetnicu. Pred kazalištem, na istočnoj strani čekala su četveroprežna kola, sva ukusno iskićena cvijećem i zastavicama. Oko kočije stadoše se redati mladi ljudi s lampionima, a veseli žamor i neka uzrujanost zavladala je u onom dijelu općinstva koje jučer nije imalo sreće da se domogne ulaznice za kazalište. Predstava je dovršena. Poput bujice grnulo je razdragano općinstvo na sva vrata kazališta te povećalo ogroman broj čekajućih. — Evo je! — Munjevitom brzinom raširila se ta vijest među onima koji ne mogoše preko svih onih glava vidjeti da izlazi Milka Trnina. Urnebesno zaori usklik sa svih strana: Živila Milka Trnina! Za čas se poredaše oni koji su nosili lampione — bilo ih je do dvije stotine — općinstvo se poredalo od kazališta do Frankopanske ulice u deseterostrukom špaliru, a četveroprežna kočija okružena gospođama i gospodom krene korak po korak prema Frankopanskoj ulici uz neprestano burno klicanje: Živila hrvatska umjetnica! — Živila naša dika! — Živio hrvatski slavuj! — Živila Milka Trnina!

Oduševljenje i entuzijazam bili su beskrajni. Sve novi poštovatelji su se gurali do kola tako da su nosači lampiona morali napustiti špalir jer nisu mogli zadržati navalu. Konji su postali nemirni i morali su ih voditi čvrsti mladići da ne bi eventualno došlo do kakve nesreće. Trnina se je jedva mogla obraniti od oduševljenih izražaja simpatija, i kola su napredovala samo korak po korak. Tako se je povorka kretala s nosačima lampiona iza kola, a oko kola oduševljeno mnoštvo, kroz Frankopansku ulicu i Ilicu. Gdje je povorka prolazila, prozori su bili puni znatiželjnika koji su isto tako klicali i mahali rupčićima, a kod zaokreta u Ilicu narasla je gomila upravo u opasnim razmjerima, jer su se iz pokrajnih ulica pridružili oni koji su odjurili da bi stigli kao prvi na mjesto.

Pred Grand-hotelom se je masa zaustavila. Tisućglavo mnoštvo je gledalo na balkon na kojem se pojavila slavljenica pozdravljena beskrajnim povicima. Akademska omladina, koja je sa svojim lampionima zauzela mjesto pred hotelom, pokušavala je uzaludno da otpjeva namijenjenu serenadu. Najednom je zaorila »Lijepa naša domovina!« i kasnije »Oj ti vilo Velebita!«. Kad su zamukle posljednje riječi pjesme, pojavila se Trnina na balkonu opet burno pozdravljena, i kad je najposlije nastupila tišina oprostila se

[1] Ružička Strozzi Marija (1850—1937), dramska umjetnica. Do svoje smrti dominantna ličnost u životu Hrv. nar. kazališta. S Andrijom Fijanom nosila je klasični repertoar, romantičnu i konverzacionu dramu. Osvajala je melodikom svojega baršunastoga glasa.

je s nekoliko srdačnih riječi da nikada neće zaboraviti da je prava kći hrvatskoga naroda. Ponovo je zaorilo: Živila Milka Trnina! — i polagano, gotovo bi se moglo reći oklijevajući, razilazilo se mnoštvo, kao da mu je teško rastati se sa svojom ljubimicom. Ovacije kojima je pozdravljena Milka Trnina rijetko su kada bile doživljene u Zagrebu, a protekle su u najvećem redu i miru, što je znak da je oduševljenje kojim je općinstvo pozdravljalo slavnu gošću bilo plemenito i iskreno.

Dakako da se uz to slavlje znao javiti i glas »rodoljuba nad rodoljubima« zagrižljivim upitom: »Ako je tako dobra Hrvatica, zašto ne ostaje u Hrvatskoj?« — Na to je pitanje odgovorio »Obzor«:

Mi znamo da nam nije moguće misliti na to, da bi se umjetnička sila prvoga stepena, kao što je Milka Trnina, mogla vezati na naše skromne odnošaje. Mi možemo tek da uživamo u njezinoj slavi i da se zadovoljimo ako ona na mahove kao dobra kćerka svoje domovine dođe u pohode u svoje zavičajno gnijezdo, da nas razdraga i usreći svojom velebnom umjetnošću. Tako su Zagrepčani shvatili njen dolazak, pa su joj usplamćelim rodoljubnim žarom spontano priredili sjajan doček kakva nije još nijedna umjetnica u nas doživjela. Cijela ta krasna slava je iskrena i zanosna, pa je imala značaj obiteljske srdačnosti i patriotskog entuzijazma.

Bilo je to posljednje gostovanje Milke Trnine u Zagrebu, ali ne možda zato što ona više nije osjećala potrebu i želju da dođe, nego zato što se budućnost spremala da sudbonosnim zahvatom u životu hrvatske opere i u njenu životu onemogući takvo gostovanje. Operu je ukinuo Khuen 1902, i ona nije postojala sve do 1909 — a u umjetničkom životu Milke Trnine u to su već vrijeme nastupila kobna zbivanja.

I tako je to gostovanje ostalo kao jedinstven doživljaj u životu Milke Trnine i kao jedinstven datum u analima Hrvatskog narodnog kazališta, odnosno Zagreba.

Poslije gostovanja u Zagrebu predstojalo je gostovanje u Londonu. Trebalo je osvojiti i London koji je, isto tako kao i New York, bio neizmjerno privlačiv za operne umjetnike. Londonski je uspjeh bio ocjenjivan kao svjetski uspjeh prvoga reda, a uz slavu je uključivao i materijalne probitke. Ondje se Trnina trebala natjecati s najvećim predstavnicama operne umjetnosti, jednako s onima koje su prije nje nastupale u istim ulogama i ostavile neizbrisive dojmove, kao i s onima koje još uvijek nastupaju. I ne samo da se trebala takmičiti sa ženskim predstavnicama operne umjetnosti nego je tu bio i Jean de Reszke s kojim je imala nastupati u »Tristanu i Isoldi« i u »Prstenu Nibelunga« u kojem je on bio najavljen kao Siegfried. Uživao je glas neusporedivog Tristana i velikog Siegfrieda. Prije dvije godine izjavio je novinarima u Americi da je Katarina Klafsky jedina pjevačica koju bi želio za partnericu kao Tristan. No Katarina Klafsky je bila mrtva. Umrla je 1896. od posljedica nesretnog pada na pozornici. Te iste godine trebala je nastupiti s Reszkeom u Metropolitan-operi za vrijeme zimske sezone, a slijedeće, ljetne sezone 1897. u Covent Garden Operi. Ti su nastupi bili očekivani kao velik događaj. London ju je poznavao otprije, još iz 1892, kad je svojom Brünhildom, Elisabeth i Leonorom u »Fideliju« pobudila senzaciju, a tim ulogama trebala je pridodati još i Isoldu. Trnini je predstojalo uspoređivanje s već mrtvim takmacem. Osim toga trebala je da se sretne s dojmovima što ih je ostavila Rosa Sucher, koja je bila među najprvim glasnicima Wagnerove muze u Londonu i slovila kao »vjerojatno najveća predstavnica nove njemačke (Wagnerove) umjetnosti« — kako kaže Herman Klein[1] u svojoj knjizi »The Golden Age of

[1] Klein Herman (1856—1934), engleski muzički kritičar. Učio pjevanje kod znamenitog M. Garcije. Osim muzičkih kritika pisao i teoretske članke o pjevanju, kao i brojne knjige: »Great Women Singers of my Time« 1931, i »The Golden Age of Opera« 1933.

Opera«. Isto je tako bilo sigurno da će je publika i kritika uspoređivati s velikom Lilli Lehmann koja je svojom Isoldom osporavala prvenstvo čak i Rosi Sucher, a slovila kao najmnogostrukija od svih velikih pjevačica i bila uvijek isticana kao primjer savršenstva pjevačke umjetnosti. I najposlije, trebalo je da se nađe, tako reći licem u lice, s Lillian Nordicom[1], velikom američkom primadonom, koja je te iste sezone, neposredno prije nje, pjevala Isoldu. Kritičari su Nordicu već bili proglasili nasljednicom Katarine Klafsky. Predstojalo je, dakle, natjecanje sa svima njima, a osim toga će stajati na pozornici s Jeanom de Reszkeom, ljubimcem londonske publike, ljubimcem kritike kao što je to bio malo koji pjevač onoga doba.

Što je Jean de Reszke značio u opernom svijetu, možemo saznati iz memoara Lea Slezaka:

> Upoznao sam se s Jeanom de Reszkeom, znamenitim tenorom svojega vremena, i ne samo svojega vremena nego i kasnijega, uključivši i vrijeme kad je djelovao Enrico Caruso, koji tada još nije postojao. Reszke je već bio stariji gospodin kad sam ga upoznao i stajao je neposredno pred tim da se povuče s pozornice. Osim Adolpha Robinzona nisam u svom životu sreo umjetnika iz čije bi ličnosti zračio autoritet takvom snagom kao kod Reszkea. On se nije nikada pokazivao na ulici, nikada se nije pokazivao javno, nije išao u društvo. Kod polaska u kazalište, prolazeći hotelskim halom, držao bi pred licem bijeli svileni rubac da ga nitko ne bi vidio. Nikada nije primao ni jednog novinara. Zaodijevao se tajanstvenošću, koja je ljude neobično draškala i pobuđivala njihovu znatiželju. Njegovi su prihodi bili neizmjerno visoki, tako da su Carusovi prihodi u usporedbi s njegovima bili sasvim neznatni.

Trnina se uputila iz Münchena 26. svibnja 1898. i stigla preko Pariza u London 28. svibnja.

[1] Nordica Lillian (1857—1914), američki dramski sopran. Njezine su najuspjelije uloge bile u Wagnerovu repertoaru. Pjevala u Rusiji, Njemačkoj — u Bayreuthu, Francuskoj i u Engleskoj. God. 1893—1908. članica Metropolitan-opere.

Njen dnevnik iz tih dana sadrži, uz najobičnije konstatacije, nekoliko interesantnih podataka u vezi s izvedbenim stilom Wagnerovih djela i stanjem koje je vladalo tada u Covent Garden Operi.

28. V. Odsjela s teticom u Hotel Cecil, sobe broj 515, 516, 517. i 518.

29. V. Šetala gradom, bila u Covent Garden Operi itd.

30. V. Ujutro studirala, a onda pošla na ručak. Poslije ručka me posjetila miss Cyril Smith, zatim Maurice Grau koji mi je rekao da za Tristana ne može dati probu s orkestrom. Vrlo žalosno! Nedugo poslije njega došao je Ellis koji bi me želio angažirati za Ameriku. Možda, ako mi uspije dobiti dopust.

Grau poslao ložu za večernju predstavu »Lohengrina«. Podjela uloga:

Kralj Heinrich	*Edouard de Reszke*[1]
Telramund	*Fritz Feinhals*[2]
Lohengrin	*Jean de Reszke*
Elsa	*Emma Eames*
Ortrud	*Marie Brema*

Bila je to čudna predstava, bez ikakva stila. Vrlo dobri francuski pjevači koji nemaju pojma o Wagneru. Eames kao Elsa upravo smiješna, iako ima lijep, pravi sopran. Lijepa je pojava, dobar način pjevanja, ali nije bila Elsa. Brema ispjevana, dramatski vrlo pretjerana. Feinhals pjevački i glumački preslab. Jean de Reszke više Romeo ili Faust nego Lohengrin, ali dobar pjevački umjetnik. Edouard de Reszke isto tako nije stilski dobar, ali njega čovjek mora ozbiljno shvaćati. Prekrasan glas! Dekoracije slabe, upravo smiješne. Balkon na kojem se pojavljuje Elsa ima tako nisku ogradu da Elsa mora pjevati

[1] Reszke Edouard de (1853—1917), poljski bas, brat Jeana de Reszkea. Pjevao na najvećim svjetskim pozornicama. Osobita priznanja stekao kao interpret Wagnerovih uloga i Mephistophelesa.

[2] Feinhals Fritz (1869—1921), njemački bariton. Član Dvorske opere u Münchenu. Pjevao i u Metropolitan-operi. Glavne uloge Wotan, Hans Sachs, Amfortas, Holandez. Osim toga Don Giovanni i Falstaff.

»Vama se tužim...« sjedeći, što izgleda smiješno. Dirigent Luigi Mancinelli[1] veoma dobar.
Poslije drugog čina sam razgovarala s Grauom i Ellisom, koji navaljuje zbog Amerike. Poslije predstave srela sam u kuloarima Van Rooya.
31. V. U jedan sat sam imala probu uz pratnju klavira. Na žalost sam znala malo. Zumpe[2] išao sa mnom da unajmimo dobar klavir. U osam sati naveče došao Zumpe i studirao sa mnom do deset sati.
1. VI. U deset sati došao Zumpe. Radili smo do jedan sat. Onda ručali u hotelu. Zumpe ponovo došao u šest i radili smo do osam.
2. VI. U jedan manje četvrt bila proba Tristana s orkestrom. Srela sam Bremu. Bila je veoma ljubezna. Pomagala je zborom i tvorom. Proba je išla sasvim dobro. De Reszke je isto tako bio prisutan. Prijazan »stari gospodin«. Sad u šest sati će doći Zumpe da radimo, ali ja neću pjevati jer se osjećam ponešto umorna.

Na spomenutoj probi s orkestrom, koju je Grau ipak omogućio, došlo je do male, simpatične upadice koja otkriva prilike kakve su vladale u organizaciji predstava Covent Garden Opere.

Započeo je prvi čin dijalogom između Isolde i Brangäne. Na poziv Isolde-Trnine pojavio se Tristan-Reszke. Nastupio je s cilindrom na glavi i štapom u ruci. Bit će da je uvijek tako činio i ne pomišljajući na to da bi takvim načinom mogao povrijediti gošću. Trnina se nije obazirala na to, nego je pjevala i glumila svoju ulogu tako kao da je gledalište puno publike. De Reszke, koji je započeo tako da je nehajno markirao i pjevanje i glumu, najednom se počeo u toj situaciji osjećati nevoljko. Domahnuo je inspicijentu, koji je bio iza ku-

[1] Mancinelli Luigi (1848—1921), talijanski dirigent. Izvanredan dirigent koji je s jednakim uspjehom dirigirao talijanska, njemačka i francuska djela. Zbog njegove ljubavi za Wagnerova djela, u Italiji su ga prozvali »Il Wagnerista«.

[2] Zumpe Hermann (1850—1903), dirigent. Dirigirao svim većim orkestrima u Njemačkoj. Zajedno s R. Wagnerom 1876. postavljao u Bayreuthu prvu izvedbu »Prsten Nibelunga«.

lisa, pružio mu šešir i štap i počeo i sâm pjevati i glumiti punom snagom. Poslije prvog čina zahvalio se Trnini za lekciju o ponašanju.

U dnevniku čitamo dalje:

3. VI. Cijelog sam dana ostala kod kuće da se dobro odmorim za veče. Predstava je svršila oko ponoći. Kod publike veoma velik uspjeh. Direkcija nije pozvala kritičare, vjerojatno na želju madame Nordice. Prema tome neće biti nikakvih izvještaja u novinama. Ja sam zahvalna i sretna da je sve išlo tako dobro. Oba Reszkea, kao i svi drugi kolege, bili su oduševljeni.

Herman Klein u svojoj knjizi »The Golden Age of Opera« (Zlatno doba opere) opisao je taj nastup:

»Tristan« se te sezone već davao s Jeanom de Reszkeom i Nordicom kao ljubavnicima, i ponovo s Milkom Trninom. Umjetnost nove sopranistice, izvanredna toplina njena glasa i ljepota dikcije udružena sa suzdržanim žarom, intenzivnim, gorućim a ipak suspregnutim, koji je otkrivao svu dušu žene, bio je divan i neobičan doživljaj. Entuzijazam kojim ju je publika pozdravila nije ni na trenutak dopuštao mogućnost neke sumnje o uspjehu. Što se mene tiče, osjetio sam da je od svih velikih Isolda koje sam ikada čuo Trnina bila najoriginalnija u koncepciji, najdirljivija i najganutljivija po svojim ženskim svojstvima, najjača u psihološkom shvaćanju. Jednom riječju ona je bila sasvim drugačija od svih suvremenica, a ipak ravna najboljima među njima u glumačkoj veličini, dok je većinu od njih nadmašila jednostavnom čistoćom svojega muzičkog šarma.

Zbog duhovskih praznika gledalište nije bilo naročito puno, a što je bilo još gore, predstavi je prisustvovao malen broj vodećih kritičara. Novinski su izvještaji stog bili blijedi i štedljivi slavospjevima novoj pjevačici. Onda se dogodilo nešto neobično. Neki odličan obožavatelj Wagnera, koji je uz to bio i odličan književnik, uzeo je pero u ruke i napisao sjajno pismo novinama »The Daily Chronicle«. U tom je pismu na rječit način informirao nehajnu publiku

što je zapravo značila Trninina Isolda. Neću tajiti da je pisac toga članka bio George Moore, jer je on otvoreno signirao svoje pismo. Isto tako neću zanijekati da je nerazvodnjena hvala tako dobro informiranog kritičara amatera bila toplo primljena od svih koji su je čitali. Rekao je: (Reproduciramo dijelove toga pisma s naročitim dopuštenjem »Daily Maila« i »News Chroniclea«)

VELIKO PJEVAČKO DOSTIGNUĆE

Redaktoru »The Daily Chroniclea«

»Gospodine! S nesigurnošću i poniznošću usuđujem Vam se obratiti u stvari koja se mene izravno ne tiče. Sustežem se od toga da pišem pisma novinama čak i onda kad su u pitanju moji lični interesi. Međutim, budući da u petak naveče u Covent Garden Operi nije bilo gospode kojima je dužnost da obavješćuju o zbivanjima u Operi, prisiljen sam da svladam taj svoj otpor, jer bi inače jedno od najvećih pjevačkih dostignuća ovoga stoljeća bilo prešućeno, barem djelomično. Mislim na pojavu Milke Trnine u ulozi Isolde.

Da sam osuđen živjeti na pustom otoku, pa da mi je dopušteno za svoju razonodu izabrati jedan čin iz nekog Wagnerova djela, ne bih ni časak razmišljao. Ali da mi dopuste birati po drugi put, bojim se da bih dugo razmišljao. Moj prvi izbor, a uvjeren sam da bi se većina složila sa mnom, bio bi prvi čin Tristana. Taj prvi čin zahtijeva ne samo veliku pjevačicu nego i glumicu koja bi bila kadra odigrati i Lady Macbeth i Juliju. Čak ni Shakespeare nije napisao jedan čin koji bi bio uzbudljiviji u svakom trenutku slikanja nekog kratkog ali silno jakog raspoloženja. Drama traži u svakom trenutku svu njenu umjetnost, bilo glasom, bilo mimičkim izražajem ili gestom. I to ne za izvanja ili glumljena uzbuđenja, nego za najelementarnija uzbuđenja, za ona koja su založena u korijenu života. Doživio sam barem dvije žene koje su ulogu pjevale i glumile tako dobro te se činilo da su postigle sve što ljudska

priroda može postići. Međutim one ipak nisu dosegle cilja. Ali Milka Trnina je u petak učinila nemoguće mogućim. Jer ako su me oči i uši dobro služile, ona je bila Isolda u svem intenzitetu Wagnerove koncepcije i bila je to u svakom trenutku toga strahovitoga čina. Tamo gdje je Sucherova bila vihor, Trnina je bila žena. Istina je, sublimacija ženstva, ali žena koju je Tristan mogao ljubiti. Nije bila obična žena, a isto tako nije bila ni puka elementarna snaga. Bila je Isolda koja je došla iz Irske da se uda za kralja Markea i popila je ljubavni napitak s uvjerenjem da pije smrtni napitak. Trnina je snagom svoga genija preobrazila prvi čin u tijelo i dušu Isolde i tako se Tristan, iako ga je interpretirao Jean de Reszke, pričinjao samo kao glazbalo, gitara, uz čiju je pratnju ona pjevala pjesmu svojega srca. Na momente se činilo da je Jean de Reszke zaboravio na svoju ulogu, tako je bio potresen. Činilo se da je tako silno zanesen ljepotom glasa i strahovito-snažnom glumom te nove Isolde. Razumije se samo sobom da je »Liebestod« (Isoldina ljubavna smrt) bio sjajno otpjevan.

Iako je Jean de Reszke pjevao jednako dobro kao bilo kad u svom životu, ipak je Trninino ime odjekivalo poslije trećeg čina. Njeno se ime dovikivalo sa svih strana gledališta, a ja nisam nikada čuo da bi publika davala prednost primadoni pred tenorom kad je taj tenor bio Jean de Reszke. Kako se čini, publika je u gledalištu polagano spoznavala činjenicu da je postignuto savršeno utjelovljenje Isolde. Bilo je malo pljeska poslije prvog čina, po mom sudu Trninina najneusporedivijeg čina. Istom pod konac drugog čina svakom se pojedincu u publici objavilo čudo genijalnosti nove glume.

S poštovanjem, Vaš George Moore.«

Herman Klein nastavlja u svom članku:

Što se mene tiče, mogu reći da nisam nikada čuo sopran koji bi se tako divno stapao s glasom Jeana de

Reszkea u veličajnom duetu drugog čina. Svako je od njih dvoje bilo tako savršeno usklađeno te se činilo kao da se pjev izvija iz jednog instrumenta. Isto tako nije dvoje ljubavnika moglo tako savršeno odgovarati jedno drugom što se tiče visokog stasa, ili dostojanstvenosti u držanju.

Poslije toga »savršenog utjelovljenja Isolde«, kako je to George Moore izrekao, Trninin put do znamenosti bio je brz i lagan. Uzdizao se u istoj sezoni novim trijumfima u ulogama Sieglinde, Brünhilde i nadasve, možda u »Fideliju«.

Ali odjednom ju je uhvatila prehlada s kašljem — posljedica nepovoljne londonske klime — te je morala četrnaest dana mirovati. Mogla je ponovo nastupiti tek 17. lipnja u »Walküri«, zatim 22. u »Siegfriedu«, 29. ponovo u »Walküri« i 30. u »Siegfriedu«.

O njenoj Brünhildi pisao je »The Morning Advertiser«:

Nema sumnje da je Trnina najljepša Brünhilda koju smo doživjeli u ovoj zemlji. Ona nema nijedne osobine koje nas kod njemačkih dramskih soprana odbijaju. Glas joj je sladak i čist, frazira tako divnim ukusom da mora zadovoljiti i najmrzovoljnijeg kritičara a najgorega filistra dovesti do toga da se zanosi Wagnerovom muzikom.

»The Daily Chronicle« upotpunjuje taj sud:

Da Trnina nije pjevala nijednu drugu ulogu, to jest da nije već nastupila kao Isolda, jučerašnja bi je Brünhilda obilježila kao jednu od najsposobnijih Wagnerovih umjetnica našega stoljeća. Njene su duhovne odlike na istoj visini s njenim ostalim nadarenostima kao i sa savršenim pjevanjem. Cijelo se gledalište diglo na noge aplaudirajući.

Umjetnik ima domovinu, ali umjetnost je nema, ona je svagdje u svojoj domovini, u svim dijelovima svijeta, među svim narodima, ona svuda pobuđuje iste osjećaje, izaziva ista reagiranja. Kao tri mjeseca ranije u Zagrebu, tako je bilo i u Londonu: »njeno se ime dovikivalo sa svih strana gledališta« poslije prvog nastupa u »Tristanu i Isoldi«, a poslije drugog nastupa: »cijelo se gledalište diglo na noge aplaudirajući«. Kao prije osam

godina u Münchenu, kao prije dvije godine u Bostonu, i sad u Londonu odmah su je prigrlili srcem. Ne samo da su ocijenili njene izvanredne odlike nego su je zavoljeli. Doživjeli su je kao fenomen prirode koji zapanjuje svojom ljepotom i osvaja jednako snažno srce i um. Tu svoju ljubav je London sačuvao dugo, dugo, i manifestirao je svakom prilikom još dugo vremena poslije njena posljednjeg nastupa na pozornici.

Posljednji je nastup kod toga gostovanja bio 2. srpnja u »Sumraku bogova« i opet s Jeanom de Reszkeom. O tom posljednjem nastupu pisao je Ashton Ellis:

> Jean de Reszke je ipak nastupio obećavajući najbolje, a pratile su ga najbolje želje publike. Međutim, neka neodlučnost, da ne reknemo ravnodušnost u držanju navodila je čovjeka na pomisao da je bio pod dojmom svojega stanja i da se, poslužimo se jezikom svagdašnjice, bojao da sebi dade maha, iako ga je miss Trnina podsticala u svakom pogledu. Ona je razvila sav žar Brünhilde, ali odgovor na to jedva da je bio u skladu s pozivom. Možda je Mr. Reszke, zbog nepotpune sigurnosti što se ticalo njegovih snaga, bio povremeno zbunjen nemirom Brünhildina bojnog konja Granea, ali taj nemir nije nikako djelovao na miss Trninu. Ona je izvela scenu dramatskom snagom koja prkosi svim zaprekama. Brünhilda Milke Trnine ostat će u sjećanju kao jedna od najljepših uspomena iz tri ciklusa »Prstena Nibelunga« koji su bili izvedeni u Covent Garden Operi.

Istovremeno s Trninom našao se u Londonu Zagrepčanin dr Hinko Hinković[1], koji je dopisima obavještavao svoje sugrađane o tom gostovanju.

Posljednji je dopis govorio o predstavi »Fidelija« kojeg je Trnina pjevala 9. srpnja. Hinković je pisao:

> Milkin oproštaj s Londonom.
>
> Kad mi Hrvati govorimo danas o Milki, zna se koga mislimo. Samo je jedna Milka koju možemo zvati

[1] Hinković dr Hinko (1854—1929), pravnik, političar i publicist. Za vrijeme svjetskog rata 1914—1918. on je uz Frana Supila bio prvi koji je otišao u emigraciju. Pisac brojnih protuklerikalnih i protuaustrijskih brošura.

naprosto Milka, naša slavna i proslavljena, naša velika Milka Trnina, ta sjajna zvijezda na obzorju glazbene umjetnosti. Dođu li ovi reci do njenih ruku, neka mi oprosti što se usuđujem nazivati je krsnim imenom tout simplement, bez ikakva dodatka ili naslova.

Otputovala je prošle nedjelje. Kad sam joj na kolodvoru Charring Cross stisnuo ruku i zaželio sretan put, prohuji pred mojim duševnim okom uspomena na tolike preugodne satove što sam ih bio sretan provesti u njenom društvu.

U tuđini se vidi najbolje da domovina nije ispražan pojam. Već sama činjenica da su zemljaci, zbližuje u tuđini ljude koji bi u domovini bili jamačno jedan drugome tuđi kroz cijeli život. Da Milka nije Milka već samo gospođica Trnina, ja bih se bio neizmjerno radovao što smo se sreli u dalekoj tuđini. Kolika je bila veća moja radost što sam u zemljakinji mogao pozdraviti pjevačicu svjetskoga glasa.

No da i nije Hrvatica i pjevačica, ja bih bio zahvalan sretnom slučaju koji mi je dopustio da se upoznam sa ženom tako visoke inteligencije i tako simpatična i otmjena značaja. Za čudo tako savršena glumica kakva je Milka Trnina ne samo da nema nikakvog »glumačkog« ponašanja u privatnom životu nego očevidno mrzi komedijaštvo: tako velika umjetnica kakva je ona izbjegava svakoj ekscentričnosti, kojima se toliki umjetnici vole isticati. Držeć se one: suprema ars est celare artem — sakriva ona izvan pozornice umjetnicu. Tako je prirodna i srdačna u svome govoru i ponašanju, tako je otmjeno jednostavna u svojim haljinama i kretnjama, tako je mnogo puta dječinski vesele ćudi, tako prostodušno s njenih očiju odsijeva dobrota duše i plemenitost srca. Uza sve to struji iz njenog bića oštro izražena individualnost: svaki mig, svaki kret, svaki pogled, svaka riječ nosi na sebi biljeg Milke Trnine, to jest biljeg duševnog superioriteta.

Ali moram prekinuti, inače ću ispuniti cijeli članak osobnim refleksijama o ženi, dočim mi je danas

cilj da svojim zemljacima predočim sud vanjskoga svijeta o umjetnici koja se s ponosom ističe kao Hrvatica.

Na žalost mogao sam prisustvovati samo njenoj prvoj i posljednjoj predstavi. Prvi put se predstavila londonskoj publici kao Isolda, a oprostila se s njom kao Fidelio. Fidelio Milke Trnine je za London prava revolucija. Od prizora do prizora rasao je entuzijazam kod publike koji se napokon očitovao u gromovitim uzvicima: Trnina! Trnina!

Uvjeren da ćete s ponosom čitati kako engleska štampa sudi o našoj zemljakinji citirat ću neka od glavnih glasila o njenom Fideliju:

»Times«: »Teško da je moguće suviše hvaliti predstavu Milke Trnine, ili pretjeravati entuzijazam što ga je u muzičkom svijetu izazvala. Možda njen glas nije zvučio tako bogato kao u njenim Wagnerovim predstavama, ali je potpuna njena ljubav, ljubav kojom je pronikla glazbu, pa činjenica da se poistovjetila s ulogom uzdigla je njenu predstavu na niveau koji se vrlo rijetko polučuje u današnje vrijeme.«

»Stanard«: »Među najzanimljivije događaje sezone mora se bez sumnje računati pojava gospođice Trnine, prave umjetnice koja se bez pretjerivanja može nazvati velikom. Prikazivanje Leonore u »Fideliju« uveliko je ojačalo vanredno povoljan utisak što ga je već bila proizvela. S muzičkog stanovišta bila je njena predstava više nego divna. Mnogo je godina prošlo da London nije vidio tako savršenu kreaciju.«

»Daily Chronicle«: »Ona mora opet doći i to prvom prilikom. Na nju čekaju teški zadaci. Ona je došla gotovo nenagoviještena te se samo u najupućenijim muzičkim krugovima upozoravalo na njen debut, a kad tamo polučila je najveći uspjeh sezone. Takva predstava je s pravom izazvala najsrdačnije odobravanje mnogobrojnog slušateljstva, koje je očevidno žalilo što se moralo oprostiti od umjetnice koja je pjevala posljednji put ove sezone.«

Bez reklame, bez protekcije i bez poznanstva došla je Milka Trnina u London te je u jedan mah stupila

u prvi red najvećih umjetnica i kao pjevačica i kao glumica.

Čestitajmo od svega srca velikoj našoj zemljakinji kojoj se ne divimo samo kao umjetnici, već koju također štujemo kao izvanrednu ženu i ljubimo kao vatrenu Hrvaticu.

Proslavljajući sebe proslavljuje i svoju domovinu. Svagdje se o njoj piše kao »Croatian primadonna«. Upravo je ganutljivo kako je dira sve što je sjeća na daleku domovinu. Posjetivši je jučer u Hotelu Cecil reče mi kako je dan prije, nakon predstave, između ostalih tolikih usklika razabrala hrvatski usklik »Živila Trnina!« i kako je se to ugodno dojmilo, i kako joj je bilo drago. Mislila je da su te simpatične riječi potekle od mene, no mene te večeri nije bilo u operi.

Milka Trnina se poslije londonske sezone 1898. vraća u München, a odanle polazi zimi u Ameriku. Budućeg ljeta će pjevati u Bayreuthu. Dok sam bio u posjetima, dođe neki gospodin da traži obavijest o bayreuthskim predstavama buduće godine. Izrazio je želju da već sada kupi mjesto za te predstave. Pa da nema umjetničkih entuzijasta!

Može se reći da ljetos u toj sezoni sudjeluju svi pjevači i sve svjetske pjevačice prvoga reda. A istaći se među ovakvima drugovima, najveća je slava o kojoj umjetnik može da sanja.

Napadna je i interesantna činjenica da Trnina sve do 1898. nije bila pozivana na sudjelovanje u Bayreuth. To je utoliko čudnovatije što je poznato koliko je Bayreuth nastojao da Igre budu što privlačnije. Financijski je momenat, razumljivo, bio osobito važan faktor za opstanak Igara, a taj je bio uvjetovan umjetničkom privlačnošću izvedaba. Događalo se da su već rezervirane ulaznice bile vraćene, kad posjetioci nisu bili uvjereni da će doživjeti očekivani umjetnički domet. Tako je, na primjer, Cosima Wagner[1] pisala 18. lipnja 1893. prijateljici grofici Wolkenstein, s kojom se savjetovala o svemu što se odnosilo na Igre: *Započinjemo pod teškim uslovima. Među ostalim vraćanje rezerviranih ulaznica gotovo da ukazuje na neku antantu.* Grof Du Moulin Eckart, Cosimin oduševljeni biograf, piše o istoj temi u svojoj knjizi: »Cosima Wagner — Ein Lebens und Charakterbild« (1929):

> Sa strane Münchena prijetila je velika opasnost. Bilo je razvikano u inozemstvu da će bayreuthske Igre biti prenesene u München. I tako se gospođa Cosima našla u situaciji koja ju je prisilila da sama uzme pero u ruke i napiše članak kojim pobija te intrige. Prijatelji u Parizu, Londonu i Njemačkoj bili su upozoreni da se najodlučnije suprotstave tim münchenskim makinacijama. Houston Chamberlain[2], publicist, koji je već u to vrijeme veoma živo radio za interese Bayreutha, ponudio se da će obavijestiti prijatelje u Parizu o tome kako neizmjerna razlika izdiže izvedbe u Bayreuthu nad imitacije u Münchenu, kojima je cilj jedino financijska strana pothvata, budući da München računa da će sa svojim Svečanim igrama privući, navodno, pedeset tisuća stranaca.

Bayreuth, da bi povećao atraktivnost Igara, tražio je najrenomiranije svjetske umjetnike, ali je zaobilazio Trninu unatoč tome što je ona od prvoga nastupa u Münchenu doživljavala sasvim neobične uspjehe upravo kao interpretkinja Wagnerovih heroina. I to ne samo kod münchenske publike, koja ju je obasipala izrazima obožavanja i poštovanja, počevši od posjetilaca dvorske lože do najskromnijega gledaoca na najvišoj galeriji, nego i kod internacionalne publike koja bi se na putu u Bayreuth zadržavala u Münchenu, da i tu doživi koju izvedbu Wagnerovih djela. Čovjek se doista mora zapitati gdje je mogao biti povod takvom stavu Bayreutha.

Istina, Trnina je bila član münchenske Dvorske opere, a München i Bayreuth bili su u trajnom ratnom stanju još od onog vremena kad je Richard Wagner morao napustiti München zbog prevelikog opterećivanja državnih financija neprekidnim traženjima novih subvencija. Ratno stanje se pogoršalo 1892, kad je Ernest Possart došao na mjesto generalnog intendanta münchenskih Dvorskih kazališta. Possart je nastojao da münchenskim izvedbama Wagnerovih djela zasjeni i potuče bayreuthske izvedbe i da tako privuče što više stranaca u München. Razumljivo je da on ne bi bio odviše oduševljen Trninim sudjelovanjem kod bayreuthskih Igara, ali je isto tako sigurno da njeno sudjelovanje ne bi mogao osujetiti da mu je ona došla s takvim zahtjevom. Međutim, ona nije mogla doći s takvim zahtjevom, jer sa strane Bayreutha nije bilo nikakva pokušaja da je predobije za sebe. Pa čak ni poslije Damroscheve turneje 1896, koja joj je u Americi pribavila renome jedinstvene interpretkinje Wagnerovih likova. Doduše, Bayreuth, ili

[1] Wagner Cosima (1837—1930). Kćerka Franza Liszta i grofice Marie d'Agoult. U prvom je braku bila udata za Hansa von Büllowa, znamenitog dirigenta. Kasnije se razvela od njega i udala za R. Wagnera. Iz braka sa Büllowom imala kćeri Danielu i Blandinu, a s Wagnerom kćeri Isoldu, Evu i sina Siegfrieda. Poslije Wagnerove smrti (1883) preuzela rukovođenje bayreuthskih Svečanih igara.

[2] Chamberlain Houston (1855—1927), engleski publicist. Bavio se filozofijom. Po njemu je rasa nosilac karakternih i intelektualnih odlika ljudskih individua. Od svih rasa jedino je germanska stvaralačka i potpuno originalna, dok su ostale, po njegovu mišljenju, bez karaktera i duha. Najviši je domet germanske rase njemački narod, tvorac najvećih intelektualnih, moralnih i umjetničkih vrijednosti. Takvim svojim shvaćanjem jedan je od neposrednih idejnih prethodnika nacionalsocijalističkog rasizma. Oženjen s Evom, kćeri Richarda i Cosime Wagner.

bolje rečeno Cosima Wagner, imala je poslije te turneje puno opravdanje za svoje neraspoloženje. Trninine izjave o bayreuthskim Igrama i Cosimi u američkim interviewima bile su negativne i mogle bi oneraspoložiti i manje osjetljive ličnosti no što je bila Cosima, raznježena obožavanjem fanatiziranih vagnerijanaca. Ali te su Trninine izjave bile objavljene istom 1896, a šest godina prije toga Bayreuth ipak nije pokušavao da je privuče na sudjelovanje, iako je Cosima odmah po Trnininu dolasku u München pisala prijateljici Wolkenstein: *U ovom času naslućujem da nam u Münchenu nisu nikako skloni. Nadam se da ćemo ipak prebroditi sve teškoće. Međutim, vjerujem da bi nam rado uskratili gospođicu Trninu za sudjelovanje, a to je jedan od slučajeva kod kojih se ne mogu pouzdati u Levija.*[1]
Godinu dana kasnije (1891) pisala je opet o Trnini dirigentu Felixu Mottlu[2] u vezi sa »Cidom« Petra Corneliusa, koji je obnovljen u münchenskoj Dvorskoj operi: *Djelo sadrži mnogo toga što je lijepo i mislim da bi moglo biti od trajne vrijednosti, kad bi ga preradili u pjesničkom i muzičkom pogledu... Izvrsna Trnina. O drugima, mislim, nije potrebno govoriti.*
Pa ipak, unatoč Cosiminu povoljnom mišljenju, Trnina nije bila pozivana na Igre. Bit će, dakle, da su na djelu bile neke sile jače od Cosimina oduševljenja. Kakve bi to sile mogle biti?
Richard Wagner je namjeravao osnovati u Bayreuthu školu u kojoj bi odgajao pjevače u svom revolucionarnom duhu, školu koja bi davala interprete muzičko-dramskog stila koji se njemu priviđao kao jedino mogući izražaj za njegove muzičke drame. On nije dospio da tu školu i ostvari. Cosima je pod pritiskom svih mogućih neprilika, koje su iskrsavale u vezi s vođenjem

[1] Levi Hermann (1839—1910), dirigent i muzički generalni direktor u Münchenu. Oduševljeni štovatelj i prijatelj Richarda Wagnera i Bayreutha, gdje je godinama dirigirao izvedbe »Parsifala«.

[2] Mottl Felix Joseph (1856—1911), dirigent. Njegove su interpretacije Wagnerovih djela postale uzorom koji je kasnije rijetko tko dostigao. Sudjelovao već kod prvih priprema Svečanih igara u Bayreuthu i redovno tamo dirigirao. Vodio s golemim uspjehom operne predstave i koncerte u Parizu, Londonu, New Yorku itd.

Igara, odlučila da provede u život tu Wagnerovu ideju. Kako kaže Du Moulin: »Na taj način je mogla odgajati pomladak, jer na njemačkim pozornicama jedva da je mogla dobiti umjetnike prema svojim potrebama, bez obzira na to što su ti umjetnici u financijskom smislu bili preveliko opterećenje.«
I tako je bila osnovana Bayreuthska škola u kojoj je djelovao kao pedagog muzički direktor J. Kniese a i sama Cosima, da bi, kako je rekla: »Uzvišeno djelo očistila od šljake, koja se na njem taložila gotovo za vrijeme dviju generacija.«
Kakvi su bili rezultati te škole i kakav je bio stil koji su tamo naučavali Kniese i Cosima, opisao je proslavljeni tenor Leo Slezak[1] u svojoj knjizi »Priča moga života« (Mein Lebensmärchen). U toj knjizi opisuje, u vezi s tom Bayreuthskom školom, svoje prvo gostovanje u londonskoj Covent Garden Operi, kojom je prilikom nastupio prvi put kao partner Milke Trnine. On kaže:

> Moja Elisabeth i moja Elsa bila je znamenita Trnina, punokrvna umjetnica, koja je stvarala prekrasne, plemenite likove i koja je pjevala divnim sonornim glasom izražavajući najplemenitije akcente. Čovjek se osjećao uzvišenim kad je smio stajati na pozornici s takvom ženom kao partnericom.
> Moja Brünhilda u »Siegfriedu« bila je tadašnja bayreuthska Brünhilda Gulbranson, a Mime Hans Breuer, isto tako iz Bayreutha. Istina je da se već onda nisam mogao zagrijati za način pjevanja Bayreuthske škole. Svi pjevači koji nisu pravovremeno skrenuli s tog načina ubrzo su iščeznuli s poprišta da bi se svrstali među pomoćne redatelje, ili da bi se izgubili među čestitim kazališnim činovnicima.
> Mladi su ljudi morali zavijati punim glasom pjevajući svoje uloge pod vodstvom generalnog muzičkog direktora J. Kniesea, koji je bio muzički pâpa i pouz-

[1] Slezak Leo (1873—1946), austrijski tenor. Od 1901 do 1926. bio s prekidima član bečke Dvorske odnosno Državne opere. Sudjelovao kod Wagnerovih Svečanih igara u Münchenu, pjevao u Covent Garden Operi u Londonu i Metropolitan-operi u New Yorku. Osim toga gostovao po cijeloj Evropi i Americi. Gostovao u Zagrebu 1930.

danik gospođe Cosime Wagner, sve dok im nije utroba iscurila na sve tjelesne otvore.

Pjevanje je u Wagnerovim djelima, u »Prstenu Nibelunga«, na primjer, i u »Tristanu«, samo po sebi teško opterećenje za svaki glas, ukoliko nije mudro raspoređeno, ali takvu mudrost čovjek stječe tek poslije određena sazrijevanja u zvanju. To što se tada zbivalo pod Knieseovim rukovodstvom bilo je ubojstveno, mladi su se organi prekomjerno naprezali, jer su bili na taj način maltretirani. Koliko je lijepih glasova, koji su već bili školovani, uništeno na taj način još prije no što su došli do prvog nastupa.

Isto tako negativan sud o Bayreuthskoj školi, odnosno bayreuthskom stilu i metodama imao je i Felix Mottl, inače najodaniji prijatelj Bayreutha i Cosime. Cosima je željela 1899. angažirati za ulogu Evchen u »Majstorima pjevačima« Mottlovu ženu Henriette[1]. Međutim, poslije kratkotrajnog rada Henriette s Cosimom pisao je Mottl administrativnom direktoru Igara Grossu:

Sasvim neobičan način rada s gospođom Cosimom djelovao je na moju ženu upravo porazno. I to ne samo što se tiče ličnog raspoloženja moje žene nego i na njenu glasovnu dispoziciju. Usprkos neobično napornom radu za cijele prošle zime Henriette je bila glasovno potpuno svježa i zdrava, dok je u Bayreuthu postala žrtvom indispozicije. U svom posljednjem pismu gospođi Cosimi preporučio sam joj da odustane od Henriettina sudjelovanja.

Bayreuthski stil! Bayreuthska škola! Kniese i Trnina! — Nije li možda tu ključ za rješenje zagonetke: odnos Bayreutha prema Trnini? Možda će u vezi s tim slijedeća kritika dati potrebno objašnjenje.

[1] U vezi s neuspjelim snubljenjem Mottlove žene za ulogu Evchen u »Majstorima pjevačima« posebno je zanimljivo za nas konstatirati da je tu ulogu kod Svečanih igara 1899. pjevala naša zemljakinja Blaženka Kernic. Ona je, isto tako kao i Trnina, bila član münchenske Dvorske opere.
Kernic Blaženka, udata Göhring (1870—1947), mezzosopran. Pjevala u Breslauu, Leipzigu, Münchenu, kreirala niz glavnih uloga u Wagnerovim djelima. Gostovala u više navrata u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu.

Početkom siječnja 1897. Trnina je gostovala u Zürichu. Prvo je veče pjevala Elisabeth u »Tannhäuseru«. Bilo je to tamo njeno prvo gostovanje. »Neue Züricher Zeitung« je donijela prikaz toga gostovanja signiran s A. F.:

Poslije periode bučnog teutoniziranja, kod kojeg su se najviše odlikovali muškarci što jačega glasa i žene sa što obujmnijim grudnim košem, koji su uz to sami sebe proglasili najpozvanijim interpretima muzičke drame, zaplovila je Wagnerova umjetnost vodama koje su, prosuđivano sa sasvim umjetničkog stanovišta, mnogo pogodnije. To je rezultat reforme koja se u potpunoj tišini izvršila u Münchenu. Poslije pretjeranih bukača i sveopćeg divljanja vraća se prikazivanje Wagnerovih drama Majstorovim iskonskim namjerama.

Milka Trnina, član münchenske Dvorske opere, pružila nam je jučer kao Elisabeth u »Tannhäuseru« nov, dostojan primjer te umjetnosti. Radi se o djevičanski otmjenoj, samozatajnoj umjetnosti, jer se njena predstavnica u cijelosti predaje samom djelu i odriče do krajnjih granica svakog isticanja same sebe (kako to često znaju činiti virtuozi ili primadone) sasvim onako kako je to Wagner tražio od svojih sljedbenika. Vrhunac svoje interpretacije dosegla je Trnina u trećem činu, u molitvi Elisabeth dok kleči pred svetom slikom poluprikrivene glave, s plemenitim licem koje razdire bol, s očima crvenim od plača, izražavajući svakim pokretom smirenu, pobožnu predanost i duboku duševnu bol.

Gledao sam »Tannhäusera« još onda, kad je sam Wagner upravljao izvedbom, ali se ne mogu sjetiti da bi njegove namjere bile ikada izvedene na tako savršen način. — Trnina je od onih predstavnica Wagnerovih ženskih likova kakvih je malo otkako Wagner ne rukovodi sam izvedbama svojih djela.

Nikakvo čudo što uz takve kritike Trnina nije bila poželjna u Bayreuthu. Kritičar, hvaleći njeno pjevanje i njenu glumu, ne samo da negativno ocjenjuje stil koji u Bayreuthu forsiraju kao »jedino autentičan« nego sa-

svim određeno kaže: »Trnina je od onih predstavnica Wagnerovih ženskih likova kakvih je malo otkako Wagner ne rukovodi sam izvedbama svojih djela.« Tom konstatacijom on negativno ocjenjuje i Cosimino i Knieseovo djelovanje na festivalskoj pozornici i u svojoj školi.

A čini se da je bilo i drugih pobuda koje su uvjetovale odbojan stav Bayreutha. To bi mogla reći druga kritika o tom istom nastupu. Ta je kritika štampana u »Züricher Post«. Čudno konfuzna kritika, kod koje čovjek dobiva dojam da je nesuvislo skrpana, odnosno da je u stanovitom smislu i iskrivljena nekim naknadnim umecima. Ti umeci tvore organski potpuno tuđu potku u tkanju osnove i u stopostotnoj su protivštini s glavninom onoga što je rečeno prije, odnosno poslije tih umetaka. Na rubu sačuvane kritike Trnina je pripisala: *To je najveća od svih gluposti koje su ikad nadrobljene u opernu juhu. Tko da se tu snađe?*

I zaista, čovjek, ako misli samo malo logično i suvislo, ne može da se snađe u zbrci najvećih pohvala i — pobijanja tih pohvala! Evo nekoliko odlomaka:

> Naravno, prvi dojmovi još nisu bili odlučni. Gospođica Trnina nije osvajalačka priroda. Vitka pojava — netko bi mogao biti sklon da rekne suviše vitka — lice s veoma naglašenim profilom, koji je u oštrom kontrastu s plavom perikom i koji lako otkriva umjetničinu domovinu čak i onom tko je nije poznavao, neobično shvaćanje uloge, što brižno prigušenim tonovima slika »sveticu« koja već nosi u srcu klicu smrti, sve je to iz početka djelovalo više otuđujuće nego uvjerljivo.
>
> Međutim, već prvi zvuci glasa su nas očarali. Taj glas nije nipošto »medvjeđe« jakosti i težine, ali se svojim treptajima probijao pobjedonosno kroz najjače orkestralne i zborne partije opajajući svojom punoćom i ljepotom. A taj njen zlatnožičani instrument stvara savršenu umjetnost, osobito što se tiče tehnike disanja, čim neodoljivo izaziva naše divljenje. Dodajmo tome umjetnost predavanja, koje uz uzorno izgovaranje teksta postizava jasnoću, bogatstvo u nijansiranju i uvjerljivost, a to je sve zajedno, vjerojatno, veoma blizu onome što je Wagner htio izraziti. U tom je pogledu gospođica Trnina sigurno umjetnica prvoga reda.
>
> Pomalo nam je postajala sve bliža i njena koncepcija. Lik te Elisabeth je prekriven sjenkom duševne boli koja prigušuje psihičke pobude. Umjesto sjajnih kliktaja s kojima je Sucherova pozdravljala »sjajne dvore« — lijepa, produhovljena radost. Umjesto eruptivnih poklika: »Slavim to čudo iz srca svog dubine!« — stidljivo crvenilo koje lako preleti licem. Umjesto ogorčeno prijekornog: »Heinrich, Heinrich, vi zadaste mi bol!« — drhtaj glasa koji se bori sa suzama. Isto tako i na kraju opere postepeno skamenjivanje do ekstaze u kojoj se iz njene svijesti gubi svijet i sve što postoji u svijetu. Kod objave kojim putem treba poći do spasenja — suze. Činilo mi se da vidim prave suze u velikim crnim očima. Nijednog pokreta glavom u smjeru pokajnika do njenih nogu, nikakva pokreta rukom da bi blagoslovila.
>
> Čiju koncepciju cijenim više? Nije lako odgovoriti. Ali jedno mogu i smijem kazati, a da ne povrijedim našu gošću: Izražajne mogućnosti, uistinu stvaralačke sposobnosti da kao Sucherova neodoljivom snagom dovede svoju koncepciju do pobjede, te sposobnosti gospođica Trnina ne posjeduje. Ono što je reklama govorila o njenoj glumačkoj umjetnosti bilo je pretjerano. Njena gluma ne razbija nigdje granice šablone i, dapače, dosta je puta otkrivala mjesta koja su bila potpuno bez sadržaja.
>
> Vrhunac uspjeha postigla je gospođica Trnina u trećem činu. Činilo se da je s nje potpuno otpalo sve zemaljsko. Kako kleči pred križem, bijela figura s rupcem na glavi koji pada nad crne oči što gore silnim žarom, s pogledom neobična sjaja uprtim prema nebu... A blijede usne su šaputale nježnu i duboko doživljenu molitvu. Tiho podizanje glasa kao drhtaj duše koja preklinje za samilost, bolno preklinjanje poput očajničkog lomljenja ruku. Onda tihi

smiraj. Produhovljeni, ganutljivi, uzvišeni smiraj. Dugo, dugo već nismo čuli u kazalištu produhovljeniji, uzvišeniji i ganutljiviji.

Tko da se snađe u toj zbrci superlativa i istodobnog pobijanja pohvala, osim ako ne pokuša potražiti rješenje zagonetke na sasvim drugom području no što je umjetnička kritika? Tko tu ne bi došao na pomisao, da je ta kritika djelo dvaju sasvim oprečnih mišljenja, skalupljenih nespretno i nezgrapno, tako da odmah pada u oči njena nejedinstvenost?

»Lice s veoma naglašenim profilom, koji je u oštroj protivštini s plavom perikom i koji lako otkriva umjetničinu domovinu čak i onome tko je nije poznavao.« Ta rečenica kao da bi htjela sugerirati čitaocu nešto što kritičar neće da rekne otvoreno, a to je da je Trnina Židovka. Ne zaboravimo da je Richard Wagner bio antisemit, da je Cosima, njegova žena i nasljednica u Bayreuthu, isto tako, ako ne i više, antisemitkinja, i da je među Wagnerovim obožavateljima bila sva sila takvih koji su ga slijedili u tom pogledu jednako revno kao i u umjetničkom. Wagnerov je antisemitizam bio poslovičan i davao je obilno gradivo za napadaje sa svih strana, kao i za bezbrojne karikature bečkih, leipziških, münchenskih i berlinskih novina.

Leipziški »Schalk«, na primjer, od 5. siječnja 1879. prikazuje Wahnfried, Wagnerovu vilu u Bayreuthu na koje je vratima obješena ploča s natpisom: »Židovima nije dopušten ulaz.«

Nije li iz toga grma odapeta strelica protiv Trnine? Ona je došla u Njemačku iz nepoznatih strana o kojima Nijemci nisu znali ništa, ili gotovo ništa. U München je došla iz Bremena. Čim se pojavila, pobudila je senzaciju prvoga reda.

U Münchenu su umjetnici i umjetnost bili neobično cijenjeni i voljeni, vjerojatno više no u bilo kojem drugom gradu Njemačke, pa možda čak i Evrope. I, kao što to uvijek biva s opernim divama, poslije njena dolaska u München uskoro su neki od mnogobrojnih ljubitelja operne umjetnosti uspostavili s njom i lične veze. Jedan od takvih je bio i sveučilišni profesor matematike Alfred Pringsheim, tast Thomasa Manna. On i njegova žena Hedwig, kći berlinskog izdavača lista »Kladderadatsch«, Dohma, bili su ljudi veoma kultivirani. Trnina im je bila od samog početka neobično draga umjetnica. Došlo je do poznanstva koje se veoma brzo razvilo u najsrdačnije prijateljstvo. Gotovo više od toga. Trnina je u domu Pringsheimovih bila primana kao član obitelji. O tom se znalo u gradu. Pringsheim je bio Židov. Bio je poznat u Münchenu, pa i širom Njemačke, gdje je bilo krugova neprijateljski raspoloženih prema Židovima. Pringsheimovi su bili imućni, viđani kod svih kulturnih manifestacija, jednom riječju isticali su se. Kakav zahvalan povod za projave antisemitskih osjećaja! Što se tiče Trnine, ona je na juriš osvojila münchenske ljubitelje opere s Pringsheimovima na čelu. Naravno da je to pobuđivalo zavist, pa i zlobu, a onda i takve aluzije:

Trninina crna kosa! — Njene velike crni oči! (koje, usput rečeno, nisu bile ni velike ni crne). — Njeno neobično srdačno prijateljstvo s tim »Židovima« — ne govori li to sasvim jasno da ona pripada rasi koju nisu voljeli u Bayreuthu?

»Den Juden Eintritt nicht gestattet!«

Kako je Cosima mislila o Židovima, izrekla je u pismu prijateljici Wolkenstein za vrijeme procesa Dreyfus[1]. *Gotovo da bih mogla povjerovati u Dreyfusovo izdajstvo s razloga što je Semit, ili recimo tačnije Židov, eo ipso izdajica. On čak i ne zna kad počinja izdajstvo. Ne poznavajući osjećaj nacionalnosti, ne poznaje ni granice preko kojih ne smije prijeći. Prekomjerno isticanje sama sebe, kao i uslužljivost, doprinose tome svoje pa tako doživljavamo da oni sa stanovitom bezazlenošću govore najčudovišnije stvari i da za njima žude. »Što je to čast?« — pitaju oni zajedno s Falstaffom, dok njihove žene pitaju: »Što je to stid?«*

[1] Dreyfus Alfred (1859—1935), francuski oficir. Židov, lažno optužen da je špijunirao u korist Njemačke i osuđen 1895. na doživotnu robiju na Vražjem otoku. Emile Zola je 1898. ustao na obranu nevino osuđenog i objavio znamenito pismo pod naslovom: »Optužujem!« Dreyfusov je proces obnovljen 1899. a istom 1906. bio je Dreyfus rehabilitiran.

Trnina je uvijek isticala da je Hrvatica, da je Slavenka, ali ukoliko su protivnici to i vjerovali, ipak nisu mijenjali odbojan stav prema njoj, jer su i o Slavenima imali negativno mišljenje. Grofica Wolkenstein je u tom smislu pisala Cosimi, koja joj je odgovorila: *Veoma me je zabavljala tvoja nesklonost prema Slavenima i da ih svrstavaš u istu kategoriju s našom braćom Izraelićanima. Sigurno je da je među njima oduvijek bio malen broj takvih koji su bili značajni.*

Svi su ti momenti davali dovoljno povoda da se pojave nesklonosti među onima, koji su odlučivali kod organiziranja Svečanih igara, ali te su nesklonosti morale biti potisnute u drugi plan. Trnina je za Bayreuth postala problem koji se postavljao svakim danom sve imperativnije, tražeći korekturu u stavu prema njoj. Nije li ona 1894. pjevala u Moskvi prilikom krunidbenih svečanosti »Isoldinu ljubavnu smrt« na caričinu izričitu želju? Nije li 25. rujna 1896. pjevala u Darmstadtu Elisabeth i to opet na caričinu želju prilikom posjeta carskog ruskog para Darmstadtu? O tom se govorilo i pisalo u svijetu, o tom je i Bayreuth morao i te kako povesti računa. Ona je tim postala još privlačnija za mnoge posjetioce Bayreutha, a prema tome i za ljude koji su upravljali Igrama. I tako se Cosima početkom lipnja 1898. uputila u London, gdje je Trnina tada nastupala. Pisala je o tom prijateljici Wolkenstein: *Ovdje sam već osamnaest dana i pronašla sam dosta toga. De Reszke me razočarao u mnogom pogledu. Trnina je ovdje sveopći idol. Sretna sam što sam je predobila za ulogu Kundry.*

Boravak u Londonu dao je Cosimi prilike da otkrije u kojoj je mjeri opsjednuta idejom o superiornosti germanske rase, kojoj priznaje pravo gospodstva nad svijetom. Pisala je prijateljici: *Najdraža Mimi. Ne čudim se da si se i ti u Londonu dobro osjećala. Žena s tako izrazitim germanskim karakterom kao što si ti osjeća tamo nešto što je ispunjava zadovoljstvom. Dio germanskog bića je tamo snažno došao do izražaja i čovjek mu rado priznaje pravo gospodstva nad svijetom, jer ga priznaje nosiocem kulture.*

Davno prije Hitlera Cosima je Češku proglasila njemačkom provincijom. Pisala je prijateljici:
Jeste li duže vremena bili u Pragu? To je jedini grad u Njemačkoj koji se, prema mojem mišljenju, promijenio sebi u prilog. Da li je ta promjena i politički dobra, ne bih znala prosuditi.

Cosima je pošla k Trnini u garderobu poslije predstave »Siegfrieda«. Srele su se napokon dvije žene koje su godinama izdaleka pratile i promatrale jedna drugu s najoprečnijim osjećajima, u kojima su privlačnost i odbojnost, divljenje i kritično ocjenjivanje istodobno određivali stav jedne prema drugoj. Prvi put su se srele dvije žene, koje su u mnogim karakternim osobinama bile potpuno različite, dok su istodobno bile upravo nevjerojatno vezane jednakim zanosom prema istom idealu, Wagneru.

Na Cosimin poziv da sudjeluje kod Igara 1899, Trnina je odgovorila pozitivno. Obećala je da će pjevati Kundry. Kod te su prilike Trnina i Cosima s jednakim uvjerenjem spalile na vatri posvećenoj Wagnerovu kultu svoje povrijeđene taštine. I jedna i druga je kod tog jednako željela da zajednička suradnja urodi što boljim plodom.

Trnininim sudjelovanjem Cosima je riješila pitanje koje se godinama postavljalo s mnogo strana, a Trnina je sudjelovanjem kod Igara upotpunjavala svoj repertoar Wagnerovih junakinja jedinom ulogom koju još nije interpretirala — ulogom Kundry.

U jesen 1898. počinjale su u Bayreuthu probe za buduće Igre. Trnina je u rujnu putovala iz Münchena na prve probe. Vodila je o tom dnevnik, koji nepretencioznim, škrtim bilješkama slika sredinu, ljude i rad u Wagnerovoj Meki:

15. IX. U jedanaest sati prije podne stigla sam u Bayreuth. U jedan sat sam doručkovala u vili Wahnfried. Prisutni su bili gospođa Wagner, kćeri Isolda, Eva, Blandina Gravina s dvoje djece, te Van Rooy. Bilo je veoma prijatno. Gospođa Wagner se izražavala veoma oduševljeno o Plançonu[1]. Ponudila mu je da pjeva Gurnemanza, što je on odbio. U pet sati poslije podne ponovo sam došla gospođi Wagner koja je sa mnom i Knieseom radila na ulozi Kundry do šest sati.

16. IX. Ostala sam u postelji. Pisala sam Knieseu da ne mogu doći na dogovorenu probu jer se ne osjećam dobro. Poslije podne sam primila od Possarta brzojav da 19. IX treba da pjevam Donnu Elviru, te da se moram odmah vratiti zbog pokusa. Odgovorila sam da se ne osjećam dobro, te da u ponedjeljak ne bih mogla pjevati. Ako usprkos tome želi da dođem, neka brzojavi. Sigurno me ne treba i samo me hoće prisiliti da dođem.

17. IX. Začudo Possart nije brzojavio. Dakle mogu ostati. Cijelog sam dana ostala u sobi. Prije podne me htjela posjetiti gospođa Kniese, nisam je mogla primiti. Isto tako poslije podne nisam mogla primiti Evu Wagner, groficu Gravinu i Siegfrieda Wagnera.

Cosima je svjetska žena, izgrađena ličnost, žena koja dobro zna kako treba postupati, što treba činiti da bi predobila ljude za svoje namjere. U odnosu prema Trnini potpuno ignorira bivše neugodne upadice, kao da ih nikada nije ni bilo. Njene kćeri Blandina Gravina, Eva i Isolda isto tako. Sin Siegfried se najduže opire da bez protesta proguta gorku pilulu koju im je Trnina servirala svojim izjavama u američkim novinama, ali tijekom vremena i on će kapitulirati. Što se tiče same Trnine, ona nije imala razloga da ne prihvati ljubeznosti koje su joj iskazivali i da ih ne uzvraća. Osim toga, unatoč nekim rezervama nalazila je u Cosiminu karakteru mnogo toga čemu se iskreno divila i što je poštovala. Kao Cosima, i ona je željela da temeljito zaboravi i zauvijek pokopa sve što je bilo neprijatno, jer kako bi mogla uspješno surađivati kod tako suptilnog posla opterećena unutarnjim otporom i nekim neprijateljskim osjećajima prema najbližim suradnicima? A kako se vidi iz Trnininih zapisaka, i vila Wahnfried nastoji na svim linijama osvajati svoje umjetnike, stvarati oko njih atmosferu srdačnog gostoprimstva, da bi radna atmosfera bila što srdačnija.

[1] Plançon Paul Henri (1854—1914), francuski bas. Član Pariske opere, pjevao je u Covent Garden Operi u Londonu i Metropolitan-operi u New Yorku.

18. IX. U jedanaest i pol sam studirala s Knieseom do dvanaest i pol. Primila sam pismo od gđe Wagner u kojem mi javlja da će oni poći na izlet u Berneck, pa me pita ne bih li pošla s njima. U jedan sat sam ručala, a u dva sam se odvezla u Berneck. Nisam našla Wagnerove. Naveče u devet i pol došao je Siegfried da izrazi žaljenje što se nismo našli. Oni su bili u drugom restoranu.

19. IX. Ujutro sam pisala pisma, a onda učila do jedanaest. U jedan sat sam ručala s Van Rooyem. Poslije ručka unosila neke bilješke u klavirski izvadak. Oko tri sata me posjetila gđa Wagner. Bila je beskrajno ljubezna. Izražavala se s neobičnim priznanjem o mojoj pjevačkoj umjetnosti. U pet sati sam opet radila s Knieseom. Onda sam šetala do sedam sati. Poslije večere sam se preobukla i pošla u Wahnfried. Tamo je bila neka dama iz Berlina, koju je kod gđe Wagner uvela jedna Klindworthova[1] učenica. Svirala je sasvim osrednje nešto od Liszta. Očevidno je bila zbunjena, jer je kasnije svirala vrlo dobro »Čar vatre« i Beethovenovu »Apassionatu«. Poslije toga je Van Rooy pjevao zanosno lijepo Schubertovu »Sei mir gegrüsst!« (Tebi pozdrav moj). Isto tako i Beethovenov ciklus »An die ferne Geliebte« (Dalekoj dragoj). Kakva jasnoća u izražaju! Kako je glas lijepo zvučio! — Bilo je to rijetko uživanje. Cijelo je veče bilo veoma ugodno. Gđa Wagner je bila veoma raspoložena. Srećom nisu tražili da i ja pjevam. Još sam uvijek prehlađena i ne vladam sasvim svojim grlom. Poslije Van Rooyeva pjevanja bih, bez sumnje, slabo prošla.

Srijeda 21. Primila sam brzojav od Intendanture (opet Possart) s upitom zašto nisam došla na probu »Walküre«. Spremila sam kovčege, pisala gđi Wagner da moram odmah otputovati, te prema tome ne mogu doći na doručak. Ona me zamolila da ipak dođem u putnom odijelu, a ona da će se pobrinuti da

[1] Klindworth Karl (1830—1916), njemački pijanist. Učenik Franza Liszta. On je bio adoptivni otac buduće žene Siegfrieda Wagnera, Winifred rođene Williams.

pravodobno krenem. Posjetila sam još Knieseove i Grossove. I jedni i drugi su me pozvali na večeru. U jedan sat sam bila u Wahnfriedu. Osim mene bile su pozvane obje Berlinčanke, Van Rooy i grof Luxburg. Doručak je protekao u veoma ugodnom i animiranom raspoloženju. Kad sam stigla na stanicu, moj je vlak baš krenuo. Srećom je odmah polazio još jedan preko Wieden-Regensburga, tako da sam ipak sretno otputovala.

Kod stola se razgovaralo o položaju koji umjetnici zauzimaju u društvu. Nato je gđa Wagner ispričala dražesnu zgodicu iz života svog oca.

»U dvoru weimarskog vojvode bilo je priređeno muzičko veče. Liszt (koji je na dvoru weimarskog vojvode vodio muzički život od 1848. do 1862) doveo je na tu priredbu jednoga od svojih učenika. Taj je svirao svoju tačku programa i svi su bili oduševljeni. Poslije koncerta društvo je pošlo na večeru. Nitko se nije brinuo za mladića. Liszt je ostao sjediti sa svojim učenikom uz glasovir raspravljajući o nekim muzičkim problemima. Vojvotkinja je poslala komornika k Lisztu s pozivom da dođe k stolu. Međutim Liszt je glumio kao da to nije čuo i ostao je dalje sa svojim učenikom. Uslijedio je novi poziv da bi maestro Liszt došao k stolu gdje ga očekuju, na što je on odgovorio komorniku: »Molim gospođu Vojvotkinju da mi oprosti što ne mogu doći k stolu, jer sam upravo pozvao svojega učenika k sebi na večeru.«

Poslije toga je Van Rooy ispričao jedan od svojih veselih doživljaja. Dogodilo mu se to u Londonu.

Bio je pozvan s još nekoliko umjetnika na veliku soareju kod slikara Alma Tadema.[1] Coquelin[2] je recitirao nešto iz svojih uloga, poslije čega su uslijedile druge tačke programa. Najposlije je Van Rooy

[1] Alma Tadema Lawrence (1836—1912), nizozemski slikar, naturalizirani Englez. Radio najviše velike kompozicije iz grčke i rimske prošlosti. Postizavao samo teatralne efekte.

[2] Coquelin Benoit Constant (1841—1909), znameniti francuski glumac. Kreirao Rostandova Cyrana de Bergerac. Gostovao 1904. u Zagrebu kao Tartuffe.

pjevao Schubertove pjesme. Najednom je primijetio među uzvanicima visoka, stasita, veoma elegantna gospodina blijeda lica, duge crne kose, crnih žarkih očiju — jednom riječju utjelovljenje »Lutajućeg Holandeza«. Taj se uputio glasoviru i nevelikim, ali izvrsno školovanim glasom otpjevao nekoliko sasvim lakih francuskih pjesama. Društvo se rastapalo od uživanja i oduševljenja, naravno, osobito dame. Van Rooy upita tko je taj gospodin. Odgovorili su mu da je to neki trgovac vinom iz Bordeauxa. On tako pjeva u različitim salonima. Ljudi ne znaju tko je, a slijedećeg dana dolazi on u svojoj pravoj ulozi. Iz zahvalnosti za lijepo pjevanje ljudi naručuju veće količine vina. Takvim je načinom čovjek stvorio u Bordeauxu najveću trgovinu vinom.

Tu prestaje dnevnik iz 1898. godine. Taj je dnevnik samo neke vrste podsjetnik koji daje, zapravo, samo natuknice o ljudima i događajima.

Šest dana provedenih u Bayreuthu bili su u njenu životu nesvakodnevan doživljaj. To je, međutim, bio tek kratak uvod u posao koji treba da glavnim dijelom uslijedi idućeg ljeta, ali je ipak na temelju toga kratkog boravka bilo moguće odrediti kako će se odvijati daljnja suradnja. Bayreuth nije u svemu odgovarao njenim predodžbama o onom što je trebao i mogao biti kao Wagnerovo »svetište«, iako je u mnogom pogledu bio ipak najbolja Wagnerova pozornica. Vratila se u München zadovoljna, s najboljim nadama za budućnost.

Cijela je ta sezona bila neobično sretna i bogata doživljajima: gostovanje u Zagrebu, gostovanje u Londonu, Cosimina kapitalucija i poziv da sudjeluje u Bayreuthu, novi posjet Americi koji je već bio uglavljen — sve su to bila vanjska obilježja velikog uspjeha kakav čovjek samo može poželjeti. Budućnost se ukazivala u najljepšim perspektivama.

Tri mjeseca poslije Bayreutha uputila se brodom u Ameriku. U New York je stigla 21. prosinca 1898. Među glavnim radostima koje su joj se u Americi priviđale, bio je i ponovni sastanak s osobito dragim čovjekom koji je već nekoliko godina zauzimao značajno mjesto u njenu životu. Bio je to jedan od onih Amerikanaca koji se na putu u Bayreuth zadržavaju u Münchenu, da bi i tamo doživjeli koju predstavu Wagnerovih djela. I on je bio jedan od onih koji su takvom prilikom uspostavili s njom lični kontakt, da bi joj se poklonili i zahvalili za umjetnički doživljaj što im ga je pružila. Međutim, za razliku od mnogih sličnih slučajeva koji su bili prolaznog karaktera, ili su se razvili u odnos dobrih znanaca, ovaj put je i ona bila snažno impresionirana ličnošću novoga poštovaoca. Bio je to čovjek iz čije je ličnosti zračila neka harmoničnost, neka neodoljiva srdačnost, neka gotovo djetinja čistoća misli i osjećaja. Činilo se čovjeku u isti mah da je slab i jak, činilo se da mu treba u nečem pomoći, ali se istodobno osjećalo da ima u njemu dovoljno snage da sam podnese sve čim bi ga život mogao opteretiti. Obilježja njegove ličnosti bile su blage oči, blagi glas, suvereni mir nekog dubokog uvjerenja koje nosi u sebi i prema kojem usklađuje sve svoje čine. Bio je odvjetak dviju starih bostonskih porodica, a nosio je i imena svojih obostranih predaka — po ocu Bigelow, po majci Sturgis — William Sturgis-Bigelow, jedini sin u sretnom braku koji je ubrzo poslije njegova rođenja bio razbijen majčinom smrću. Po očevoj strani obdaren neobičnim intelektom, a s majčine strane duhovnošću, bio je izvanredno aktivan u svom zvanju i neobično povučen u privatnom životu. Da bi produžio obiteljsku tradiciju, studirao je medicinu. Bio je čak i Pasteurov[1] đak.

[1] Pasteur Louis (1822—1895), francuski kemičar i biolog. Učenjak čiji su radovi na području fermentacije i zaraznih bolesti izvanredno značajni. Otkrio virus bjesnoće.

Poput djeda i oca postao je liječnik. Međutim je ubrzo napustio to zvanje i pošao u Japan, gdje je proveo neprekidno sedam godina studirajući budizam smjera Zen, više kao filozofiju nego kao religiju. Komemorirajući ga poslije smrti rekao je o njemu Frederick C. Shattuck (prema Izvještaju »Massachussets Historical Society« u listopadu 1926):

> Da je živio u srednjem vijeku, postao bi svetac. Od prirode je bio sve samo ne vedar, ali je u sebi razvijao vedrinu koja je bila neobično karakteristična oznaka njegovih kasnijih godina života. Glazba, slikarstvo i kiparstvo bili su mu jednako dragi. Bio je bogat i nabavio je u Japanu najljepše primjerke japanske umjetnosti i umjetničkog obrta. Prispio je tamo baš u vrijeme kad su prodavali privatne zbirke i predmete iz hramova. Njegova zbirka, koju je poklonio Muzeju za umjetnost, najljepša je zbirka na svijetu. Čak nijedna zbirka u Japanu nije joj ravna po ljepoti i bogatstvu. Međutim, nikakav natpis ne označava da je ta zbirka njegov poklon. Davao je, ali nije htio da to bude vidljivo ni da se o tom zna.

William Sturgis-Bigelow je po svojim ljudskim značajkama bio neobično srodan s onim što je Trninu karakteriziralo u životu i umjetnosti, što je bilo njen ideal: što bogatija sadržajnost u najjednostavnijem, najneupadljivijem ruhu. Čednost, samozatajnost, vjernost i dosljednost u služenju odabranom idealu.

Radovala se susretu s tim dragim čovjekom.

Putovanje brodom bilo je neugodno unatoč simpatičnim suputnicima među kojima se nalazila Lilli Lehmann sa sestrom Marie i Jean de Reszke. Teško je patila od morske bolesti. Već prve večeri morala se povući u kabinu koju nije napuštala sve do dvadesetoga prosinca, pred samo iskrcavanje. Devetnaestoga je upisala u dnevnik:

> *Moj rođendan. Tetica mi je rasprostrla na krevetu darove. Radost zbog ganutljivih dokaza ljubavi i privrženosti dragih prijatelja toliko me svladala, da sam na kratko vrijeme zaboravila svoje jade. Za cijelo vrijeme puta su me beskrajnom pažljivošću*

> *njegovale Lilli i Marie Lehmann, pa onda brodski liječnik, a brinuo se za mene i kapetan broda.*
>
> *20. XII. Vožnja je postala mirnija. Mogla sam ustati i ručati u blagovaonici.*
>
> *21. XII. Napokon smo se iskrcali. Dočekali su me američki prijatelji.*
>
> *22. XII. Prije podne proba za »Tristana«.*

Prvi je nastup u Americi trebao biti u ulozi Isolde, jer je New York još nije čuo u toj ulozi, a mnogo se o tom govorilo poslije grandioznog uspjeha prošlog ljeta u Londonu. Ali nenadano su započeli dani nevolja. Dnevnik bilježi:

> *24. XII. Probudila sam se s jakom prehladom. Poslije podne sam morala leći u krevet, osjećala sam jake bolove u svim udovima. Tresla me zimica. Uzimala sam sve moguće lijekove. Temperatura ispod normale.*

Usprkos svim liječničkim intervencijama u New Yorku i kasnije u Philadelphiji, usprkos povremenim malim poboljšanjima i nadanjima da će se stvar popraviti, da će moći nastupiti, bolest nije popuštala. Poslije gotovo šest tjedana fizičkih i psihičkih muka ukrcala se 1. veljače 1899. ponovo na brod da se vrati u Evropu, a da nije nastupila ni jedan jedini put. Bio je to težak doživljaj koji je razbio mnoge lijepe nade.

Vrativši se u Njemačku pošla je na liječenje u neki sanatorij u Frankfurtu na Majni. Prvi put je nastupila u Münchenu 3. travnja u ulozi Elisabeth. Münchenci su i opet dokazali koliko vole svoju primadonu. U dnevniku: *Pjevala sam Elisabeth. Sjajan doček.*

Međutim, kritike govore o tom dočeku mnogo rječitije, pogotovo ako čovjek uoči da je jednu od njih pisao Dilmann, kritičar »Münchener Neueste Nachrichten«, čovjek koji je bio neobično »strog« prema Trnini, jer je bio veliki poštovalac Katharine Senger-Bettaque, pjevačice koja je djelovala istodobno s Trninom u Dvorskoj operi i koja je, po njegovu uvjerenju, bila veća umjetnica od Trnine, no koja kod publike nije bila tako omiljena kao Trnina. Dilmann je nastojao svakom zgodom umanjiti značajnost Trnininih uspjeha i znao

je uz priznanja, kojima nije mogao izbjeći zbog — barem — prividne objektivnosti, pisati s prizvukom ironije o njenoj »kraljevskoj pojavi« — »zlatnožičanom glasu« — »poetičnosti njena bića« — itd. On je i prilikom tog nastupa pokušavao objasniti neobično velik posjet predstave privlačnošću samoga djela, a ne Trninom omiljenošću. Isto je tako nastojao umanjiti vrijednost svojih pohvala objašnjenima koja prilično vidljivo odaju njegovu nesklonost. Pa ipak je pisao:

S predstavom »Tannhäusera« koja je izvedena pred krcato punim gledalištem, obradovala nas je Milka Trnina svojim povratkom poslije dužeg izbivanja. Čim je stupila na pozornicu, bila je pozdravljena srdačnom dobrodošlicom. Svi daljnji pokušaji ovacija kod otvorene scene, tako npr. poslije pozdravne arije i znamenitog »Otkupljenja« — koje je gospođica Trnina donijela zaista neobičnim pjesničkim izražajem — nisu prodrli, nego su se izrazi simpatije za visokocijenjenu slavnu umjetnicu razmahali istom poslije završenih činova; to je najbolje svjedočilo do koje je mjere publika bila umjetnički raspoložena. Na kraju predstave ujedinili su se novi izrazi dobrodošlice s demonstrativnim iskazivanjem entuzijazma za divno djelo, koje nije bilo izvođeno relativno dosta dugo vremena. To se pretvorilo u buru odobravanja koja se nije smirila ni onda, kad je željezni zastor prekinuo kontakt između pozornice i svijeta. Razumije se samo po sebi da je gospođica Trnina primila od svojih prijatelja brojne prekrasne cvjetne poklone.

Svojom plemenitom i profinjenom interpretacijom divnog djevojačkog lika türinške kneževske kćeri kako ju je naslikao naš njemački dramatičar, kao i umjetničkom atmosferom koju je oko nje stvorio, znala je gospođica Trnina oduvijek očarati naše općinstvo stvarajući zanosne dojmove. To se ponovilo i sinoć na neobično divan način. Glas joj se, kako se čini, gotovo sasvim oporavio i u srednjim je položajima pokazao poznati sjaj i izražajnost. Umjetnica sada naročitom pažnjom oblikuje svoje visoke

tonove. Predavanje, ako ga usporedimo s prijašnjim štedljivim tonskim izražavanjem, dobilo je na produhovljenosti. To se osobito pokazalo kod interpretiranja molitve u trećem činu, kad je pobuđivalo dojmove savršene osjećajne produhovljenosti, unatoč nekim ne potpuno sigurnim intonacijama. Snažni, dramski akcenti nisu brojni u ulozi Elisabeth. Gospođica Trnina će, predbježno, morati izbjegavati preuzimanje uloga u kojima su takvi momenti brojniji. Grandiozna je bila Venus gospođe Senger-Bettaque.

Operna se sezona bližila kraju, a s istekom sezone i Trnin ugovor s Dvorskom operom. Iz Berlina su ponovno pokušavali da je predobiju, Possart je učinio sve i sva da je i dalje veže uz München kao stalnog člana ansambla, ali je ona otklonila i jedno i drugo.

München je zavoljela kao drugu domovinu. Tamo je bila voljena i cijenjena bezgraničnom odanošću, tamo se mogla umjetnički iživljavati u punoj mjeri, ali London i Amerika su joj pružali prednosti kakve nije mogla naći nigdje drugdje. Razbor je diktirao da treba osigurati budućnost u materijalnom pogledu. Čovjek nikad ne zna gdje ga može iznenaditi udarac sudbine. Koliko je velikih pjevača jadno završilo svoje dane u materijalnoj bijedi. Nije li slavni tenor Mierzwinsky, s kojim je dosta puta nastupala u Bremenu, završio kao vratar u nekom velikom hotelu u Nici, a i to samo zahvaljujući lijepoj figuri koja se isticala u vratarskoj odori. I tako je ona potpisala ugovore za njujoršku sezonu 1899—1900 (prosinac, siječanj, veljača i ožujak), a za londonsku sezonu 1900 (svibanj, lipanj, srpanj). Zbog toga se nije mogla vezati u Münchenu kao stalan član ansambla. Ne bi joj bilo moguće uskladiti gostovanja u New Yorku i Londonu s redovnim radom u Münchenu. Objasnila je to Possartu i ponudila mu da će nastupati i u Münchenu kao gost. Osim drugih razloga protiv stalnog angažmana, u vezi s uglavljenim gostovanjima, javljao se i veoma važan argument: teško bi bilo izdržati tolike fizičke napore. Pa i posljednje je oboljenje u Americi, nema sumnje, bilo posljedica nedovoljne otpornosti i preopterećenosti. Treba raspolagati snagama razborito.

»Augsburger Zeitung« je obavijestila njemačku javnost o slučaju Trnina:

> Kako nam pišu iz Münchena, gospođica Trnina ide i ove zime na gostovanje u Ameriku. Kako se čini ni ovog puta, isto tako kao i svojedobno, nije došlo do berlinskog angažmana bavarske komorne pjevačice, iako se o tom govorilo. Gospođica Trnina se obvezala münchenskoj Dvorskoj operi samo za mjesec dana u zimskoj sezoni i za takozvane »predstave za strance« u mjesecima kolovozu i rujnu. Međutim, kod ovogodišnjih ljetnih predstava umjetnica ne sudjeluje. Po isteknuću prijašnjeg ugovora ponudio joj je intendant Possart gažu kakvu ne plaćaju ni u Berlinu ni u Beču, ali je umjetnica otklonila takav ugovor da bi mogla najveći dio godine iskoristiti za gostovanja.

Došao je konac lipnja, a prije polaska u Bayreuth održana je neka vrsta oproštaja s münchenskom publikom. Za oproštajne je predstave pjevala dvije najmilije uloge: Elisabeth i Fidelija. Dilmann je pisao o Fideliju:

> S izvedbom »Fidelija« pred krcato punim gledalištem završila je naša Opera sezonu prije ljetnog odmora. Uloga, koja i inače spada među umjetničine bogato i plemenito značajne pjevačko-dramske kreacije, bila je prikazana s pobjedničkom predanošću doživljavanja. Čini se da je i sama umjetnica bila impresionirana značajnošću momenta i možemo se poslužiti u punom značenju riječi izrekom, koja se često puta čuje samo kao uobičajena fraza: nadmašila je samu sebe. Osjećajna plemenština koja je sadržana u ulozi bila je donesena sa zanosnom snagom.

Dilmann ne govori ništa o ovacijama Trnini, i tako su novine »Allgemeine Zeitung« mislile da moraju nadopuniti propušteno:

> Treba nadodati prikazu predstave »Fidelio« koja je održana 30. o. mj. da su ovacije gospođici Trnini poprimile zaista veličanstveno oduševljen karakter. Umjetnica je bila dozivana pred zastor bezbroj puta. Čak ni poslije toga što se spustio željezni zastor, publika još dugo nije prestala s dozivanjem i aplaudiranjem. Razumije se samo po sebi da su izražaji priznanja bili popraćeni najraskošnijim cvjetnim darovima.

KUNDRY U »PARSIFALU«, BAYREUTH 1899.

Trninin bayreuthski dnevnik nastavlja se ondje gdje je bio prekinut 21. rujna 1898.

2. VII 1899. Stigla sam s teticom u Bayreuth u osam i pol naveče. Odmah smo se odvezle do našeg stana u vili Häffner. Stanujemo u prvom katu. Tri sobe sa svim nusprostorijama. Vrlo lijepo. Domaćini su veoma susretljivi i ljubezni ljudi. Do pola noći smo se bavile kovčezima i smještavanjem.

3. VII. Ujutro sam primila ljubezno pismo od gđe Wagner. Pita da li bi bilo moguće održati probu u jedanaest sati u festivalskom kazalištu, kneževski salon. Tamo sam našla Fischera[1], Gulbransonovu[2], dra Krausa[3] i Gerhäusera[4] koji pjeva Parsifala u alternaciji s Burgstallerom. Nešto kasnije stigla je gđa Wagner sa sinom Siegfriedom. Probali smo glumački I i II čin. Gđa Wagner se osjećala veoma slabo, ali unatoč tome odigrala je svakom od nas njegovu ulogu. Napori starice (u to je vrijeme Cosima imala 62 godine, op. p.) *su na mene djelovali potresno. Prema meni je bila veoma ljubezna. Ja sam bila muzički potpuno nesigurna. Gerhäuser sasvim dobar. Proba je trajala do jedan sat. U četiri sata sam probala muzički s Fischerom i Gerhäuserom. Zasad ne znam baš ništa, postajem sve konfuznija. Došla sam kući umorna i u devet sati sam već bila u postelji.*

4. VII. Prije podne u jedanaest sati glumačka proba za III čin. Fischer, gđa Wagner, Gerhäuser, dr Kraus koji me potresao svojom interpretacijom Gurnemanza. Divno je pjevao. Ja sam prilično deprimirana. Nemam o svemu još prave predodžbe, a Cosima mi kaže premalo. U pet sati imam muzičku probu s Fischerom.

[1] Fischer Franz (1849—1918), njemački dirigent, rođeni Austrijanac. Surađivao s Wagnerom kod organiziranja prvih Svečanih igara 1876. Wagner ga je neobično cijenio. Dirigirao je jedini uz Levija izvedbe »Parsifala«.

[2] Schmedes Erik (1868—1931), danski tenor. Član bečke Dvorske opere. Pjevao u Bayreuthu i Metropolitan-operi u New Yorku. Osobito uspješno interpretirao uloge u Wagnerovim djelima.

[3] Kraus Felix dr (1870—1937), koncertni pjevač i pjevač oratorija. Te godine se prvi put pojavio na pozornici kod Igara u ulozi Gurnemanza u »Parsifalu«.

[4] Gerhäuser Emil [?], njemački tenor. U Bayreuthu sudjeluje prvi put te godine.

Citirati u knjizi o kazališnom čovjeku bilješke iz neke vrste podsjetnika, bez potanje analize koja bi se bavila pitanjima koncepcije za izgradnju određena lika, bez opisivanja razmimoilaženja u shvaćanju s redateljem, dirigentom, partnerima, do čega interpret u tijeku rada neminovno dolazi, prilično je riskantan posao. Taj podsjetnik eventualno može odvesti u dosadu jednoličnošću uvijek istih konstatacija: Proba! Posjet! Pošla u posjet ili primila posjet! Proba! Proba uz pratnju glasovira ili uz pratnju okrestra! Proba pojedinačna ili skupna! Proba nasamo s korepetitorom, ili uz prisutnost Cosime koja ujedno fungira kao redatelj, odnosno vrhovni graditelj predstave! — A Trninin je dnevnik gotovo u cijelosti takav. Međutim uočivši sve što je prethodilo Trninovom sudjelovanju u Bayreuthu, a još više vizirajući na veću plastičnost kod iznošenja budućih događaja u kompleksu Trnina—Bayreuth, odnosno Trnina—Cosima, postaje jasno da je potrebno citirati te bilješke. Jer koliko god taj dnevnik bio škrt, on nam ipak kazuje da se ispod prividno mirne površine vodi žestoka borba za pobjedu nad likom koji se poput uporna protivnika sakriva u labirintu s bezbrojnim zakučastim hodnicima. Te hodnike treba osvajati jedan po jedan da bi bio svladan najnesavladiviji od svih dosadašnjih zadataka u njenoj karijeri.

»Parsifal« je svojim sadržajem izazivao u svijetu muzičkih stručnjaka i amatera bezbrojna tumačenja. Najmaglovitije stranice toga djela su, bez ikakve sumnje, one u kojima je ocrtana Kundry. Njen je lik u tolikoj mjeri kompliciran i nelogičan protuslovnošću svojih čina i osjećaja, te se čini da je tajna problema koji nosi u sebi tako duboko zapretana da gotovo nije moguće prodrijeti do nje. Nikako se ne odaje, pruža otpor na sve strane. Trebalo bi pronaći polaznu tačku za pro-

dor. Trebalo bi sugestijama, koje veoma neodređeno i maglovito struje iz onoga što je autor naznačio riječima a upotpunio propisanom radnjom, domamiti u maštu interpretkinje logičan cjelovit lik toga stvorenja, koje svakim svojim novim činom pobija prijašnji. Trebalo bi da kreatorica otkrije ono u što Kundry vjeruje pa da i sama usvoji tu njenu vjeru, da bi mogla postupati onako kako to Wagner određuje.

Trnina u svojim ulogama traži smisao i logiku. Ona neće da pjeva samo note pod koje je stavljen i neki tekst, neće da samo vrši neke određene radnje koje se ne rađaju iz neodoljive pobude. Ona je tražila logičnu povezanost u zbivanju oko Kundry, tražila je misao-vodilju, misao koja ne samo da je neshvatljiva u tri potpuno oprečne faze u razvojnoj liniji ličnosti Kundry, nego koja izmiče ispod prstiju i u okviru svake od tih triju faza. Kako razabiremo iz dnevnika, Cosima začudo ne zna kako da joj pomogne, ne zna kako da objasni tajnu koju Trnina traži. Čovjek se čudi kad to saznaje. Nameće se samo od sebe pitanje: Zna li Cosima sama što treba tražiti? Što naći? Kako treba tražiti i gdje naći? Nehotice se javljaju sumnje da ni njoj samoj nije jasno ono što očekuje od interpretkinje. Umjesto da objasni, da uputi, da kazuje što treba činiti — odakle poći i kamo doći — ona pokazuje. Ona reproducira ono što je bilo učinjeno ranije, što su činile bivše interpretkinje i tako očekuje od nove interpretkinje da stvori novu kopiju starog uzora. Vjerojatno je, i ne samo vjerojatno nego sigurno, da je ono što su nekada stvorile Materna, Sucherova i Maltenova bilo značajno i veliko, no je li uistinu bilo rečeno sve što je trebalo reći? A ako je bilo rečeno, kako je bilo rečeno? Što je bilo rečeno? Je li lik bio cjelovit u logičnoj povezanosti razvojne linije? Bi li mogao izdržati podrobnu analizu kao cjelovita ličnost koja treba da ostane vjerna i dosljedna samoj sebi, koja se u svim svojim činima upravlja određenom vjerom, idejom, osjećajem? — To su bila pitanja koja je Trnina postavljala sama sebi tražeći tegobno ono što je mislila da treba donijeti u toj ličnosti.

A Cosima mi kaže tako malo, bilježi ona 4. VII u dnevnik.

Ta rečenica oštro osvjetljuje cijelu situaciju, pogotovo ako se sjetimo da ju je napisala umjetnica koja je, prema jednodušnim konstatacijama u Münchenu, Londonu i Americi, stvarala genijalne kreacije, sasvim osebujne, ne ponavljajući ono što je bilo stvoreno prije nje.

Publika u gledalištu dolazi na izvedbu »Parsifala« s predispozicijom da je očekuje nadnaravni doživljaj. Ona vjeruje da su naslikane kulise prava šuma, da je modelirani papir-maše pravi kamen, da je ono što je izrečeno u pjesničkom ruhu nesvagdašnjim rječnikom i zakučastom frazom, što je rođeno na tlu davnine, daleke legende — da je sve to duboka filozofija. A ako ta publika ne može da se vlastitim mozgom probije kroz impresivan oklop muzike i riječi do srži u kojoj bi trebala biti zakopana ta filozofija, onda ona krivi samu sebe zbog nedoraslosti i nespremnosti da prodre u tu filozofiju, a ne krivi samo djelo niti autora. Ona vjeruje da je filozofija tu, da je autor velik mislilac — tà to govore veoma uvaženi kritičari i stručnjaci koji to moraju znati — i prema tome samo vlastita nedoraslost može biti kriva što to ne može shvatiti.

Trnina je isto tako mnogo čula o filozofskim dubinama koje su sadržane u tkivu »Parsifala«. Usrdno se trudila da pronikne u ta sakrivena Wagnerova objavljenja — ali bezuspješno .Osjećala je da ispod površine ključa nešto, ali nikako nije mogla da se probije do te ispodpovršinske struje. A ništa nije željela tako vruće kao to da bi mogla interpretirati vjerno i tačno autorove zamisli.

Izjavila je jednom zgodom: »Kad bi ljudi znali kakva je sreća potpuno se predati autoru, to jest liku koji treba ostvariti, istom onda bi mogli u cijelosti shvatiti kakve radosti pruža zvanje kazališnog umjetnika. Potrebno je samo temeljito pročitati djelo. Tamo je sadržano sve što treba učiniti.«

Uvijek je tako radila, uvijek je dolazila do dobrih rezultata najprirodnijim putem i načinom, ali s Kundry ta metoda nije davala rezultata.

Isto tako kao što je pribilježila u dnevniku tužila se u pismu prijateljici Margareti Oldenburg: *Očajna sam. Nemam o cijeloj stvari prave predodžbe, a Cosima mi ne može pomoći. Ona mi kaže suviše malo.*

Margareta, koja je upravo u to vrijeme čitala »Anu Karenjinu«, odgovorila joj je:

Mislim da do ostvarenja zadatka kakav je Kundry vode dva puta, i ne samo do Kundry nego uopće do svakog zadatka na pozornici. Ti si dosad kod izgrađivanja svojih uloga išla uvijek samo jednim putem i načinom, putem vlastite intuicije. Kod autora si tražila i nalazila sve što ti je trebalo. Tvoja karijera i rezultati koje si postigla kazuju i dokazuju da si išla pravim putem. Čini se, međutim, da kod Kundry treba pokušati neki drugi način. Ugledaj se u kneginju Mjagkuju, kako je Tolstoj opisuje u Ani Karenjini. Kad se u društvu kod Betsy Tverske govori o tom kako je Karenjin divan, sposoban državnik, kako je uman, Mjagkaja izjavljuje: »Ne vjerujem da je tako. I meni moj muž uvijek govori da je Karenjin pametan i svi vi to govorite, uvijek i svuda, a ja mislim da je Aleksej Aleksandrovič naprosto glup. Prije, kad se govorilo o njemu i njegovom umu, tražila sam da nađem u čem se pokazuje da je on tako uman i nikako nisam mogla da pronađem. Pomislila sam: mora da sam ja glupa kad ne mogu da shvatim ono što svi vide. A kad mi je bilo svega dosta, jer ne vjerujem da sam glupa — a to nitko o sebi ne vjeruje — onda sam rekla samoj sebi: A što onda ako nisam glupa ja, nego Karenjin? Poslije toga mi je sve bilo jasno.« — Eto, tako i ja savjetujem tebi: ne obaziri se na sve one koji govore o dubinama, u koje ti misliš da ne možeš prodrijeti i kojih vjerojatno i nema tamo gdje ih tražiš. Reci samoj sebi da uzalud kopaš za blagom tamo gdje ga nema, pa se prepusti vlastitom instinktu. Taj te je uvijek dobro vodio, pa će te i sada odvesti kamo treba. Drži se Wagnera u svem što propisuje kao radnju, a u sebi nađi opravdanje za tu radnju i za logiku koju ne nalaziš u partituri.

Čini se da je Margareta imala pravo. Kad nikako nije išlo s Wagnerom, kad joj Cosima nije znala pomoći, odlučila je da pokuša nov način onako kako joj je savjetovala Margareta: podložila je svemu što Kundry čini prema Wagnerovim uputama osjećaj koji je mogao izazvati taj čin, tražila i našla je u sebi samoj pobude i opravdanja za taj čin i, kako je kasnije konstatirao kritičar novina »Allgemeine Zeitung«: »Najvećim je dijelom davala najbolje što može dati — svoje vlastito ja. Svoje čudesno, simpatično biće koje otmjeno otklanja sve što je teatralno i koje svladava mirnom sigurnošću svaki afekt.«

Kad su poslije predstave dojurili k njoj da joj izraze svoje oduševljenje, znala je da je riješila zadatak i da je Margareta imala pravo.

U New Yorku je 1903 — kako su informirale novine »Tribune« i »Press« — rekla:

> Kundry je neobično privlačna uloga. Tri ličnosti stopljene u jednoj: u prvom činu divlja žena, u drugom zavodnička sirena i na kraju spasena pokajnica — ta tri različita karaktera pružaju pjevačici neobično interesantan materijal za studiranje. Izgrađivala sam ulogu Kundry u Bayreuthu polazeći od uvjerenja da Kundry predstavlja ljudsku prirodu u besprekidnoj borbi kako da se vine u visine i istodobno njene padove natrag u dubine iz kojih je došla. Ti su padovi više puta čak i dublji od onih ranijih. Ona predstavlja strasti koje sputavaju čovječanstvo kod nastojanja da se uzdigne do visina za kojima čezne. Kundry je simbolizacija fascinantnosti grijeha... zavodljivoga grijeha, izravna protivština Parsifalu, koji je utjelovljenje nevinosti i čistoće.

Pa ipak i uz takvo objašnjenje ostala je Kundry i dalje neriješena zagonetka.

»New York Tribune« pisala je 1903. u vezi s tom temom:

> Trninina interpretacija Kundry je izazvala diskusije i razmimoilaženja u mišljenju u istoj mjeri kao najdublja Browningova pjesma ili najzakučastija Ibsenova junakinja. Studenti su provodili noći u potrazi za Wagnerovom skrivenom mišlju koja ga je

vodila dok je pisao tu i tu frazu, a rezultat je bio, kao što se moglo i očekivati, da su došli do potpuno različitih zaključaka.

Mnogo godina kasnije, 31. III 1934 — poslije dugogodišnjeg iskustva i konačnog smirenja — izrekla je svoj sud o toj Kundry koja je u njenu života odigrala značajnu ulogu. Bilo je to za vrijeme šetnje po mjesečini kroz raskošan proljetni pejzaž okićen rascvjetalim trešnjama i šljivama. Slika je izazivala sjećanja na »Čar Velikog petka« u »Parsifalu«. To ju je pobudilo da govori o »Parsifalu«:

»Mozgovna konstrukcija. Čovjek osjeća da autor sam ne vjeruje u ono što govori. Bez srca i bez osjećaja. 'Tristan' i 'Trilogija' su neusporedivo veći. Kundry je strahovito teška uloga. Kompliciranа i gotovo da je nije moguće donijeti tako da bi djelovala kao neranjiva cjelina da tri različita lika tvore ipak samo jedno biće, koje logično izrasta organski povezano, uvjerljivo. Njena je priča o Herzeleide takva da je gotovo nije moguće donijeti samo kao priču i da se čovjek pod djelovanjem muzike ne zanese kod toga u vlastiti doživljaj. Samo je jedan trenutak kad probija njeno iskreno doživljavanje koje provaljuje nesavladivom snagom iz dubine bića, a to je onaj trenutak kad priča kako je ugledala Krista i nije se mogla svladati: 'Smijala se, smijala!' — Kad sam peti put pjevala Kundry, stresla sam se osjetivši kako je taj lik neuvjerljivo konstruiran. Pjevala sam je, dakako, i glumila i dalje na isti način kao ranije, sugerirala sam sebi da iskreno i duboko vjerujem ono čemu se protivio moj mozak i moje biće, ali morala sam vjerovati da vjerujem, jer kako bih inače mogla interpretirati?«

Ali vratimo se dnevniku i u 1899. godinu, dok se u Bayreuthu još bori s likom te neuhvatljive Kundry:

5. VII. U jedanaest sati proba s Cosimom u kneževskom salonu. Bilo je nešto bolje. Poslije podne je Cosima poslala po mene i probali smo u njenoj blagovaonici drugi čin. Samo ja. Demonstrirala mi je smijeh Kundry. Bila je sa mnom veoma zadovoljna. Beskrajno ljubezna.

7. VII. Pokus na pozornici uz glasovirsku pratnju u deset sati prije podne, drugi čin. Išlo je dosta dobro. Cosima i svi ostali oduševljeni. Željela bih da je uistinu tako dobro kako mi kažu, ali još mnogo toga nedostaje. Kantilena u priči nije na visini. Cosima oduševljena. Nekoliko puta me poljubila u oduševljenju. — »Još nijedna Kundry nije tako načinila.« — Siegfried je upadljivo ljubezniji. Ostali članovi nešto suzdržljiviji. Osobito Van Rooy. Gulbransonova je dojurila na pozornicu, ljubila me ponavljajući: »Kako je to divno! Kako je to divno!« — itd. Je li mišljeno iskreno?

O Ellen Gulbranson kaže Du Moulin Eckart u Cosiminoj biografiji: »Pjevala je prvi put Brünhildu u Bayreuthu 1896. Cosima je ovu švedsku pjevačicu sasvim neobično voljela i nastudirala je s njom snažnu ulogu s neobičnom ljubavlju.«

Međutim, unatoč naročitoj sklonosti Cosime prema Ellen Gulbranson, Trnina je pjevala Kundry kod prve predstave te godine, a Gulbransonova kod druge.

Samo uspoređivanjima, koja postavljaju suvremenici, moguće je donekle dočarati ono najbitnije u ličnosti nekoga kazališnog umjetnika. Razliku između Trnine i Gulbransonove najbolje će ocrtati izvadak iz dopisa što ga je Gustav Krause 1900. poslao iz Londona u München, ocjenjujući tamošnje izvedbe »Prstena Nibelunga«:

Nadmoćnost položaja koji Trnina zauzima kao interpretkinja Wagnera došla je još jasnije do izražaja u drugoj izvedbi »Prstena Nibelunga« kad se gospođa Gulbranson pojavila kao Brünhilda, dok je gospođa Trnina preuzela ulogu Sieglinde. Gospođa Gulbranson raspolaže bogatim glasovnim materijalom, ona je velika umjetnica, ali do Trnine ne dosiže. Njena je umjetnost naučena, Trninina je spontana. Njena je Brünhilda kršnija, strastvenija od Trninine, ali joj nedostaje ono što Trnininu Brünhildu čini likom bogovima sličnim, nedostaje joj plastičnost prikazivanja, produhovljenost, uzvišeno dostojanstvo, najnježnija ženstvenost i veličanstvena ljupkost.

Ali vratimo se u Bayreuth dnevniku i probama.

7. VII. Poslije podne treći i prvi čin. Tu mi još mnogo toga nedostaje. Sve je ukočeno, nespretno.

Subota 8. VII. Prije podne u deset sati proba prvog čina na pozornici uz orkestralnu pratnju. Nije bilo naročito dobro. Muzički još nisam sigurna. Orkestar se slabo čuje, osobito dok sam na ležaju. Jedva se čuje. Zbog toga sam bila sputana u glumi. Sve je bilo bez izražaja. Cosima veoma zadovoljna. Isto tako i Siegfried, koji je stalno na pozornici, pa čas suflira, čas opet daje neke scenske odredbe. U četiri poslije podne drugi čin koji se odvijao u istom znaku kao i prijepodnevna proba. Taj čin je strahovito naporan. Ponavljali su ga s Gulbransonovom, Schneiderom i Kraussom. Za mene je to bilo veoma interesantno i u mnogom pogledu poučno.

9. VII. Prije podne treći čin. Išlo je sasvim dobro. Kasnije sam vidjela to isto s Gulbransonovom.

10. VII. Poslije ručka u Wahnfriedu pošli smo na treći čin generalne probe »Majstora pjevača«. Kvintet mi se nije svidio. Van Rooyeva koncepcija Sachsa isto tako ne. Gadsky u ulozi Evchen izgleda kao matrona. Breuer kao David dobar. Isto tako i Schumann-Heink kao Lena.

11. VII. Poslije podne sam šetala. Prije podne studirala.

12. VII. Poslije podne sam bila kod Grossovih na vrtnoj svečanosti. Prisutni su bili svi Wagnerovi i najveći dio umjetnika. Gospođa Wagner je neko vrijeme šetala sa mnom. Zabavljala sam se dosta umjereno. U deset i pol smo otišle. Kod stola sam bila s Fischerom, Siegfriedom, Ortnerom, Burgstallerom i njegovom ženom, Fuschsom, Gerhäuserom i dirigentom Stolzom.

13. VII. Poslije podne sam studirala. Kasnije sam bila na generalnoj probi »Rajnina zlata«. Osim Van Rooya i djelomično Reuss-Belce sve je u najvećoj mjeri osrednje. Rajnine su kćeri strašne. Divne dekoracije. Orkestar pod vodstvom Siegfrieda potpuno bezizražajan.

14. VII. Prije podne sam studirala. Poslije podne sam bila na predstavi »Walküre«. Sucherova je pjevala Sieglindu. Glumački izvrsna, a glasovno bolja nego što sam očekivala. Van Rooy izvrstan kao Wotan. Burgstaller kao Siegmund maniriran do smiješnoga. Gulbransonova dobra, ali djelomično bez glasa. Walküre loše. Obučene upravo smiješno. Orkestar bez izražaja. »Čar vatre« djelomično sprčkano. Dekoracije vrlo lijepe. Mnogo toga promijenjeno u situacijama. Brünhilda stoji lijevo. Isto tako dolazi gore lijevo. Wotan stoji desno. Kad Fricka (bila je dobra, ali se nije izdigla iznad osrednjosti) nastupa, dovoze je dolje na polovičnoj visini. S iste strane dolaze Siegmund i Sieglinda.

15. VII. Prije podne došao Gross s molbom da bi kod generalne probe »Siegfrieda« pjevala Brünhildu, budući da je Gulbransonova umorna. Učinit ću to. U jedanaest sati sam pošla s Isoldom i Gravinom da probam kostime za Kundry. Po mom sudu su strašni. Možda večerom izgledaju bolje. Sad hoću da se odmorim. Cosima došla da mi zahvali što ću pjevati.

16. VII. Jučerašnja proba »Siegfrieda« bila je veoma dobra. Svi su bili oduševljeni. Isto tako i Wagnerovi. Cosima mi je rekla: »Vaša me se kreacija silno dojmila. Bilo je divno.«

Trnina pod dojmom vlastitog osjećaja da je bila na visini onoga što od sebe traži, pod dojmom onoga što su joj rekli svi koji su bili oduševljeni, prima i izjave Wagnerovih kao iskrene. Prevarila se. Cosimi se njena Brünhilda nije mogla svidjeti. Ona drugačije vidi taj lik. Trnina će to saznati veoma brzo.

17. VII. U četiri sata poslije podne smo pošli na generalnu probu »Sumraka bogova«. Orkestar je bio strahovit. Schmedes bolji nego u »Siegfriedu«. Gulbransonova djelomično vrlo dobra, djelomično osrednja. Dr Krauss za Hagena preslab. U glumi bez karakteriziranja. Demuth kao Gunther dobar, ali neinteresantan. Diezova kao Gutruna naprosto smiješna. Pjevački nedorasla, glumački nemoguća. Raj-

nine kćeri bolje nego kod »Rajnina zlata«, ali ipak im još mnogo toga nedostaje da bi bile idealne.

18. VII. U deset sati prije podne došla je Cosima. Bila je beskrajno ljubezna. Poslije podne generalna proba »Parsifala«. Prvi čin i scena u kuli, te drugi čin — bili su dobri. Scena u vrtu bezbojna. Bila sam izvan sebe. Najradije bih bila plakala. Ti kostimi! To prešminkavanje! Bila sam strahovito uzbuđena. Frizerka mi je loše pričvrstila periku, koja umalo da mi nije pala zajedno s dijademom i koprenom. U trećem činu perika izgleda užasno. Nije bila ni dobro uređena. Kosa mi je padala u lice. Sve to me je razljutilo i iznerviralo. Bila sam strahovito nesretna. Cosima je bila zadovoljna. Moguće da mi je to rekla samo zato jer je vidjela kako sam nesretna. Kod predstave mora biti sasvim drugačije.

Samo kazališni čovjek može ocijeniti u punoj mjeri značajnost takve generalne probe kod koje interpret ima na sebi prvi put kostime koje je već prije toga ocijenio kao ružne, nepodesne i u neskladu s vlastitom predodžbom onoga što bi trebali biti; kod koje loše pričvršćena perika strahovito dekoncentrira prijetnjom da će svakog trena pasti s glave zajedno s dijademom i koprenom i izazvati komičan efekt u visoko patetičnoj situaciji; kod koje se slabo čuje orkestar s kojim treba uskladiti pjevanje. Živci, i inače napeti kod svake probe, odnosno predstave, kod prve su generalne probe napeti još jače i reagiraju kao ogledalo koje u hipertrofiranim omjerima odražava samo ono što interpret konstatira kao negativno.

Trnina je poslije te prve generalne probe bila strahovito nesretna: *Najradije bih bila plakala!* — zapisala je u dnevniku, a ona nije od onih koje nemoćnim plačem rješavaju svoje umjetničke probleme. Priznanje što joj je izrekla Cosima i znanci, koji su prisustvovali toj probi, ona stavlja pod sumnju i ocjenjuje kao namjeru da je utješe zbog neuspjeha. Ne vjeruje u njihovu iskrenost, uznemirena je, nervozna, razdražena. Zaokuplja je samo ono negativno što je osjetila, ono što ju je dekoncentriralo, kao i pitanje što treba učiniti da bi

svladala neprilike koje se, zapravo, javljaju kao rezultat nedovoljno brižne organizacije Igara. »Umjetničko je zvanje veoma teško...!« — osjetila je to i u Bayreuthu.

A njoj je bilo naročito stalo do toga da taj bayreuthski nastup bude uspješan. U svijetu je — s pravom ili nepravom — vladalo uvjerenje da je Bayreuth najmjerodavniji sudija o vrijednosti nekog vagnerijanskog interpreta. Istina, ona je već bila proglašena u svijetu kao jedna od najvećih opernih umjetnica, jedna od najvećih vagnerijanki, ali još je uvijek bilo i takvih kritičara koji su njeno djelo ocjenjivali kao nedovoljno izražajno u Wagnerovu smislu. Neuspjeh u Bayreuthu bio bi potvrda njihovih ocjena. Takav bi neuspjeh bio pozdravljen sa zadovoljstvom od mnogih koji se nisu mogli složiti s njenim načinom interpretiranja, koji je doživljavao sasvim jedinstvene uspjehe unatoč tome što je bio u očitoj protivštini s onim što je bilo poznato i priznato kao jedino ispravan Wagnerov stil. A nije isključeno da bi i u samom Wahnfriedu njen neuspjeh bio primljen kao zadovoljština za nanesene udarce u američkim novinama, kad je davala negativne izjave o Igrama. Jest, Cosima je htjela da izbriše sjećanje na te rane koje su zarasle, ali su ostale brazgotine što se nisu dale izbrisati. Svakako joj je bilo jasno da: »Kod predstave mora biti sasvim drugačije!«

19. VII. Prije podne sam se fotografirala u ulozi Kundry. Poslije podne sam bila na generalnoj probi »Majstora pjevača«. Bilo je divno. Osobito orkestar kojim je dirigirao Richter. Veličanstveno! — Demuth kao Sachs sasvim dobar. Friedrich kao Beckmesser grandiozan. Isto tako je Krauss dao Stolzinga glasovno veoma lijepo, ali drugačije neinteresantno. Gadsky kao Evchen pjevački lijepo, ali neinteresantna. Izvrsna Heink[1] kao Lena. Vrlo dobar Schramm kao David. Zborovi grandiozni.

[1] Schumann-Heink Ernestine (1861—1936), američka pjevačica, alt. Članica Opere u Hamburgu, a nastupala u Berlinu, Parizu, Londonu i Metropolitan-operi u New Yorku i kod Svečanih igara u Bayreuthu.

20. VII. prije podne studirala. Poslije ručka opet vježbala s gđom Wagner na pozornici....«
21. VII. Studirala.
22. VII. Studirala.
23. VII. Prije podne u jedanaest sati probala s Cosimom treći čin. Poslije podne sam pošla na drugi čin »Walküre«. Veoma osrednja predstava. Za vrijeme velike pauze supirala sam s d'Arsolijevima[1] i Bigelowom. Komična upadica. Konobar je za nas rezervirani stol dao nekom drugom i ponudio nam drugi. Kad smo pojeli izvrstan roastbeef, koji je već bio pripremljen na stolu, vratio se konobar s riječima: »No, to je bila lijepa priča. Stol je bio rezerviran za mecklenburšku vojvotkinju.« — Prasnuli smo u smijeh. A kad je konobar dobio napojnicu od dvije marke, namignuo je i rekao: »Ali kod vas sam zaradio više nego što bih dobio od vojvotkinje.«
Treći čin je isto tako bio veoma slab. Walküre su bile strahovite.
24. VII. Prije podne studirala. Poslije podne sam bila na predstavi »Siegfrieda«. Prvi čin veoma dobar. Krauss izvrstan. Isto tako i Van Rooy i Breuer Krauss je u drugom činu slabiji, a u trećem sasvim nemoguć. Nijedanput nije upao pravovremeno. Duet s Brünhildom umalo da nije sasvim prebacio. Orkestar pod vodstvom Siegfrieda veoma slab. Gulbransonova glasovno slaba.
25. VII. »Sumrak bogova«. Najbolja od svih dosadašnjih predstava. Gulbransonova izvrsno disponirana. Krauss bolji nego dan prije. Dr Krauss kao Hagen preslab glasovno, a izražajno nije dovoljno demonski. Dietzova bolja nego kod probe. Nije djelovala tako smiješno. Orkestar je bio bolji nego kod prijašnjih predstava.
26. VII. D'Arsolijevi, Gravina, Bigelow, Gregoire i Richter kod nas na ručku. Naveče u osam i pol smo bile u Wahnfriedu na velikoj soareji. Mnoštvo svijeta. Interesiralo me promatrati sve te ljude. Princese, grofice i grofovi, umjetnici... Beethovenov gudački kvartet su veoma lijepo odsvirali prvi svirači orkestra. Schumann-Heinkova je pjevala »Die Allmacht«. Meni se nije svidjela. Neki talijanski tenor je pjevao ariju Ottavija iz Mozartova »Don Giovannija«. Veoma umješno i simpatičnim glasom. U deset i pol sam pošla kući.
27. VII. Proba na pozornici uz glasovirsku pratnju. Cijeli »Parsifal«. Pokazalo se da je svima bila potrebna. Cijele sam se večeri borila s Kundry.

Poslije generalne probe, koja ju je uznemirila neočekivanim neprilikama, »borila se« s ulogom još usiljenije, a borila se i sa svim eventualnim neočekivanostima nastojeći da ih predvidi, kako ne bi bila zatečena ukoliko bi nastupile. Bayreuth, iako najbolja Wagnerova pozornica, ipak nije u dovoljnoj mjeri osiguravao koncentrirano kreiranje.
Najposlije je došao dan izvedbe »Parsifala«.
Nema sumnje da je ta predstava svojom važnošću bila jedan od miljokaza u njenoj umjetničkoj karijeri. Vodila je o tome računa. Znala je da će i drugi o tom voditi računa i da će se odjek o postignutom rezultatu čuti nadaleko i naširoko, ali u dnevniku ostaje i dalje škrta u svojim bilješkama. Zapisala je:

29. VII. U dva sata sam pošla u garderobu. Predstava je prošla veoma dobro. Usprkos tome bio je prigušen svaki pokušaj odobravanja. Čak i na samom kraju predstave. To mi je potpuno razbilo radost nad svladanim teškim zadatkom, koji je prema mom mišljenju bio lijepo riješen. Bilo mi je kao da su me polili hladnom vodom. Zamišljala sam sasvim drugačije svoj prvi uspjeh u Bayreuthu. To jest, uspjeh je bio tu, ali su izostala vanjska obilježja toga uspjeha, a ta su obilježja umjetniku poslije uspješno izvršena posla uvijek bila i ostaju u prvom času mjerodavni pokazatelji stepena uspjeha.
Poslije predstave došli su po mene i teticu Pringsheimovi, Bigelow, Richter, Gregoire i D'Arsolijevi.

[1] D'Arsoli — bračni par iz Italije, prijatelji i obožavatelji Trnine koji su svake godine dolazili u München i u Bayreuth da je dožive na pozornici i u životu. Znalo se dogoditi da bi zajedno provodili i ljetni odmor.

Kad sam, na svoju sramotu, nešto malo proplakala zbog prividnog neuspjeha, Pringsheim nas je svojom vedrinom doveo u dobro raspoloženje, i tako smo ostali do dva sata.

31. VII. Opet sam pjevala Kundry s Burgstallerom kao Parsifalom, dok je kod prve predstave pjevao Gerhäuser. Burgstaller je u glumi bio prirodniji i življi. Izgledao je strašno. Krauss je divno pjevao Gurnemanza. Popovici prilično dobar Klingsor. Ja sam bila glasovno bolja nego kod prve predstave, jer sam bila mirnija. Gđa Wagner mi je i druge večeri govorila najoduševljenije komplimente.

Poslije prve predstave nije zapisala ništa o Cosimi i o njenu reagiranju. Očevidno pod dojmom neraspoloženja kojemu je podlegla zbog prigušenog pokušaja publike da aplauzom izrazi svoje priznanje. Smetnula je s uma da je bila volja i želja ravnateljstva Igara da kod izvedbe »Parsifala« eliminira sve što podsjeća na kazališnu predstavu, kako bi stvar djelovala više kao neki sakralni obred.

Poslije predstave smo supirali s Pringsheimovima, D'Arsolijevima, Rosenbergom i Bigelowom. Jedno je vrijeme s nama sjedio dr Schönaich. Sva publika mi je priredila oduševljene ovacije. Silno sam se radovala. Od jednog stola su mi poslali cvijeće popraćeno oduševljenim riječima.

I najposlije posljednja zabilješka u Bayreuthu:

1. VIII. Prije podne smo pošle da posjetimo Grossove, zatim Wahnfried, ali nismo zatekle nikoga kod kuće. Kod nas su bili na ručku Bigelow i Pringsheimovi. Kasnije smo svi pošli na predstavu »Majstora pjevača«.

A onda su slijedile kritike.

»Bayerischer Kurier« od 31. VII 1899. pisao je:

Svečanom izvedbom »Parsifala« upravo je završen prvi ciklus Svečanih igara na dostojan način. Milka Trnina je u ulozi Kundry prvi put stupila pred festivalsku publiku. Uzvišena i umna umjetnica bila je izvanredno disponirana i rasprostrla je u divnoj ulozi bogatstvo i dubinu svog osjećajnog svijeta po-

bjedničkom ljepotom. Priča o Herzeleide bila je naročito silna i potresna svojom neposrednošću i istinitošću izražaja. Kod toga je jedinstveni timbre njena sanjarskog glasa stvarao neobično impresivne zvučne dojmove. Općinstvo je bilo potreseno u takvoj mjeri da je na kraju predstave jakom opozicijom prigušilo tradicionalni aplauz.

»Münchener Neueste Nachrichten« od 1. VIII:

Među novim pjevačima festivalskog ansambla pozdravljamo posebno gospođicu Trninu, koja je dosad uvijek bila »naša Trnina«. Nema sumnje da ona svojim shvaćanjem i produbljivanjem uloge daleko nadmašuje obje Kundry, koje su tu ulogu pjevale prije dvije godine (Brema i Nordica). Priča o smrti Herzeleide i mnogi momenti nisu bili doneseni s takvom pobjedničkom snagom još od vremena Materne. Svemu se tome pridružuje izvrsno vladanje jezičnim elementom u fino promišljenoj glumi, stroga ljepota lica nove predstavnice, kao i bogata moć u izražaju njena glasa zanosno tamnog timbrea naročito u srednjim položajima.

Sve su kritike superlativne, sve govore o njenoj jedinstvenosti koja se pojavljuje u slikanju toga karaktera, a koji je imao dotad najznačajnije vagnerijanke kao interpretkinje. Pa ipak svaka od tih kritika donosi neku novu crtu u prikazivanju Trninine kreacije i zato je potrebno citirati izvode iz nekoliko tih kritika da bi slika bila potpunija.

»Gartenlaube« je pisala:

Münchenska dvorska pjevačica Milka Trnina je kod prve predstave »Parsifala« kreirala »Divlju jahačicu«. Ona je imala izvrsne predšasnice: Sucher, Malten, Meilhac, Materna, Brema i druge, i sve one imale su svoje vrline, ali Milka Trnina, rođena Hrvatica, imala je još posebnu vrlinu: strastvenost i idealnost. Velika inteligencija umjetnice, koja se očituje u svakoj kretnji, u svakoj riječi, izvrsna izobrazba glasa učinili su njeno djelo umjetničkim užitkom. Ako je divlja Kundry već u prvom činu neizmjerno zanijela publiku, u drugom je činu bila

još savršenija. U tom činu, kad zavodi Parsifala, bila je upravo neodoljiva. U trećem je činu ponizna službenica. Toj blagoj Kundry koja teži za spasenjem daje Trnina neizrecivo dirljiv biljeg. Njena je interpretacija tako savršena da čovjek vjeruje u njeno unutarnje preobraženje.

I onda još kritika iz »Allgemeine Zeitung«:

Fischer je dirigirao kongenijalno. Ne manje kongenijalna je isto tako Milka Trnina. Kako ona svojim baršunastim tonom zlatnog timbrea u srednjem položaju, svojom pjevačkom umjetnošću udruženom s krasnim osjećajima interpretira priču o čežnjama i smrti Herzeleide, možemo reći da ta zanosna, suzdržanim žarom prožeta lirika nije još nikada tako zazvučala na bayreuthskoj pozornici. Dok je pjevala, gledalištem kao da je strujao težak, slatkoomamljujući miris makova cvijeta: poezija orijenta presađena iz Arabije. I tako je ta sasvim jedinstvena umjetnica i u svojim drugim nastupima potpuno srasla s karakterom Kundry. Najvećim je dijelom davala najbolje što može dati: svoje vlastito ja, svoje čudesno-simpatično biće koje otmjeno otklanja sve što je teatralno i koje svladava mirnom sigurnošću svaki efekt. Teško je razlikovati kod Trnine gdje prestaje najfiniji, probirljivi umjetnički razbor, a gdje počinje njen nježno-simpatičan život. Čovjek mora tako izrazitoj individualnosti kao što je Milka Trnina priznati pravo da, poštujući neizmjenljive temeljne linije karaktera, naslika naročitom ljubavlju, priljubljujući se delikatno, i one značajke koje druge interpretkinje nisu donijele, značajke u kojim se zrcali dio razumijevanja mudre i senzitivne ličnosti interpretkinje.

Samo se od sebe postavlja pitanje da li je Cosima uistinu bila oduševljena Trnininim uspjehom. Kao što smo razabrali iz dnevnika, bila je za vrijeme proba veoma suzdržljiva u davanju uputa Trnini, što inače nije bio slučaj s njom. Još dvije godine kasnije (1901) pisao je dopisnik »Münchener Neueste Nachrichten« o tom pitanju:

Poučno je pokazati i dokazati kako gospođa Cosima, koja svaku individualnost nabija na svoj kalup i svojim umjetnicima propisuje maršrutu do najmanjeg pokreta prstom ili očima, ipak često puta ne dolazi dalje od »muštranja« pa čak ne može spriječiti ni to da se u stvar uvuku neki prastari kazališni grijesi.

Trninino je shvaćanje i interpretiranje Kundry bilo novo, drugačije od onoga što je Cosima inače tražila i postizavala kod bivših interpretkinja. To se razabire i iz citirane kritike.

Čovjek se mora zapitati što je Cosimu sklonulo da se ipak pomiri s Trnininom koncepcijom, da kod nje ne inzistira svojim »muštranjem«. Trnina nije željela ništa drugo, nego da učini Cosimi po volji i slijedila ju je koliko je samo bilo moguće u svim zahtjevima, ali kod nje je to ipak ispadalo nekako drugačije. Napadno je u svim kritikama isticanje Trninine jedinstvenosti i značajnosti u svemu što čini, potcrtavanje njene velike inteligencije, uma, mudrosti i senzitivnosti. Cosima je, vjerojatno, i sama osjećala to isto, ali Trninine odlike, kojima se divila u Londonu i koje su trebale da povećaju privlačnost Igara, ispoljile su se kao neugodne za Cosimu. Trnina nije nikada pokušavala da se odupre njenim objašnjenjima i sugestijama, ali je tražila objašnjenja koja bi je mogla zadovoljiti, tražila je logiku za sve što se od nje tražilo. Najposlije je Cosima uvidjela da se radi o ličnosti koja se potpuno razlikuje od onih što ih je upoznala ranije, i kapitulirala je, jer je to bilo razborito. Međutim, unatoč Trnininu uspjehu, koji je bio istodobno i uspjeh Igara, uspjeh same Cosime, ona nije bila sretna. Na prvi pogled to zvuči čudno i neuvjerljivo. Taj je uspjeh govorio o tome da nije potrebno vječito i slijepo ponavljati ukrućenu šablonu, a da rezultat bude čak značajniji od ranije postignutih. To Cosimi nije moglo biti drago. Njene sposobnosti u pogledu realiziranja Wagnerovih djela na pozornici nisu bile kreativne. I zato je ona grčevito naglašavala kao bezuslovno potrebno održavanje tradicije, onoga što je, navodno, sam Wagner postavio, iako nije uvijek bilo tako.

Prepustiti pojedinim umjetnicima da izgrađuju likove prema vlastitom shvaćanju, značilo bi srušiti samu sebe s pijedestala neprikosnovenog modelatora predstava, jedinog autorom posvećenog tumača njegovih htijenja. To bi značilo izgubiti svu značajnost u očima svijeta, biti odbačena s položaja jedinstvenosti i postati jedna od mnogih suradnica Igara, koje djelo može i smije biti kritizirano i ocjenjivano čak i negativno. I zato ona nije bila sretna zbog Trninina uspjeha. Tu treba tražiti i razlog zašto je nije zamolila da pjeva Brünhildu nakon što je najpripravnije uskočila na generalnoj probi da zamijeni umornu Gulbransonovu. U Bayreuthu su mnogi očekivali poslije te probe Trninin nastup u »Trilogiji«, tim više što su je mnogi već doživjeli u toj ulozi u Münchenu, Londonu i Americi — ali do toga nije došlo. Cosima je, istina, izjavila: »Vaša me se kreacija silno dojmila. Bilo je divno« — ali nije predložila da pjeva na predstavi. Isto je tako nije pozvala na sudjelovanje kod slijedećih Igara, što bi se prema svoj logici činilo upravo neminovno. Interesi Igara i Wagnera morali su biti žrtvovani na oltaru Cosimine taštine. Du Moulin Eckart, završavajući u Cosiminoj biografiji poglavlje o Igrama 1899, konstatira: »Rijetko kad je gđa Cosima bila tako zadovoljna kao kod ovih Igara.« Međutim, subjektivni i objektivni sudovi o vrijednosti tih Igara i njihovih sudionika međusobno se pobijaju. Novine »Augsburger Zeitung« donijele su 2. kolovoza dopis iz Bologne koji je u velikoj opreci s oduševljenjem koje slika Eckart. Taj dopis kaže:

> I ove je godine više gledalaca iz Bologne prisustvovalo izvedbi prvoga ciklusa bayreuthskih Igara. Među njima su bili mladi kompozitor oratorija Perosi, nadalje Giordano, kompozitor opera »André Chénier« i »Fedore«. Isto tako dirigent Toscanini.[1] Njihov je sud o Igrama negativan. Orkestar u »Parsifalu« najvećim dijelom da nije bio na visini. Isti slučaj da je bio i s izvedbom »Prstena Nibelunga«, čiju je izvedbu dirigirao Siegfried Wagner. Među svim talijanskim posjetiocima Igara vlada jednako neprijatno raspoloženje zbog takve vrste Svečanih igara.

Što se tiče Trnine, interesantno je konstatirati da ju je Toscanini tom zgodom prvi put čuo. On nije nikada zaboravio dojmove što ih je Trnina pobudila svojom Kundry. Čuo ju je još jedanput kasnije u New Yorku kao Isoldu, a sreli su se prvi put tek 1930. u Bayreuthu. Toscanini je ondje dirigirao, a Trnina je bila među publikom. Netko ga je upozorio na to, i on je za vrijeme velike pauze poslao tajnika da je zamoli da ga posjeti, jer bi joj želio izraziti svoje poštovanje i divljenje.

> *Pošla sam. Kako da ne pođem? Neposredno prije toga čula sam u Beču dva koncerta kojima je on dirigirao. Bila sam beskrajno ushićena. Doživjela sam ga već i ranije i uvijek sam ga smatrala najvećim od svih dirigenata. Doduše, kad me je tajnik zamolio da pođem do maestra, pomislila sam najprije da je to možda samo uobičajena »gentilezza« s njegove strane, da je možda mislio kako je potrebno da se odazove na upozorenje o mojoj prisutnosti i jedan sam tren bila neodlučna da li da pođem ili ne. Međutim, istodobno mi je postalo jasno da moram poći zbog poštovanja koje ja osjećam za njega. Bio je iskreno ganut. Zagrlio me i poljubio. — »Kakva sreća za mene da me posjećuje najveća od svih umjetnica. Čuo sam vas dvaput i nikada to neću zaboraviti. Ah, quale artista! Quale artista!«, ponovio je nekoliko puta. Rekao je da mu je silno žao što nikada nije imao prilike da radi sa mnom. — »Nikada više takve umjetnice.« — Bila sam i ja ganuta. Poslije toliko godina, pošto su iz Bayreutha po meni pucale neprijateljske lumbarde, u tom istom Bayreuthu obradovao me svojim priznanjem najveći među najvećima.*

A Eckart je završio poglavlje o Igrama 1899. konstatacijom:

[1] Toscanini Arturo (1867—1957), talijanski dirigent. Jedan od najvećih svjetskih dirigenata koji su se do danas pojavili. Obdaren izuzetnom sugestivnom snagom fascinirao je nepogrešivošću koncepcije, istančanim muzičkim sluhom, izvrsnom memorijom i odmjerenim kretnjama. Kongenijalno se uživljavao u specifična stilska obilježja kompozitora, podavajući svakom djelu pečat ličnosti. Neustrašivo je iskazivao otpor prema fašizmu. Jednom prilikom je dobio ćušku od nekog mladog fašista zato što nije htio dirigirati »Giovinezzu«.

I inače su Igre pokazale niz sjajnih kreacija. Uz Burgstallera je nastupio Gerhäuser i Erik Schmedes. Otto Briesenmeister je preuzeo ulogu Logea umjesto Heinricha Vogela. Osim toga opet smo vidjeli Van Rooya, Hansa Breiera, Louisu Reiss, Ellen Gulbranson, Ernestinu Schumann-Heink, Johannu Dietz, Emiliju Feuge, Felixa von Kraussa, Antona Sissermanna, a od starih Friedrichsa i druge.

Čovjek uzalud traži Trninino ime među onima koje Eckart spominje od sudjelujućih. Puki slučaj? Može li čovjek zamisliti da je moguće ne sjetiti se interpretkinje Kundry, koja je pobudila tako zanosne kritike? Postupa li Eckart tako iz vlastitih pobuda ili je njegovo pero samo medij kojim se poslužio netko drugi? — Nekoliko godina poslije tih Igara uslijedit će odgovor na to pitanje.

Eckart nastavlja: »Kao uvijek, učesnici su se poslije završetka Igara bezglasno razišli svaki na svoju stranu.« I Trnina je nestala iz Bayreutha bezglasno. Bayreuthski dnevnik svršava se s 1. kolovoza, a s njim se svršava i prva knjiga »Trnina-Bayreuth«, odnosno »Trnina-Cosima«. Nekadašnji protivnici razišli su se u znaku mira.

Međutim, taj je mir varav. Negdje se u daljini već čuje potmula grmljavina kao u Beethovenovoj Pastoralnoj simfoniji, samo s tom razlikom što poslije ove bure, koja se tu nagovještava, neće ponovno nastupiti vedrina. Bliži se naime 1903. godina, a tada će utrnuti autorsko pravo i zaštita Wagnerovih djela, koji su njegovim nasljednicima osiguravali isključivo pravo izvođenja »Parsifala«. Trnina će, stjecajem okolnosti, u aferi koja će nastati, nehotice, protiv vlastite volje i želje, odigrati značajnu i vidljivu ulogu.

TREĆI NASTUP U AMERICI I PRVI NASTUP U METROPOLITAN-OPERI

Toga ljeta (1899) nije sudjelovala kod münchenskih Svečanih igara. Trebalo joj je da se čestito odmori za predstojeću američku sezonu 1899—1900. Posjet Americi prije godinu dana bio je nesretan zbog njene neotpornosti prema američkoj klimi. »Treba skupiti što više otpornih snaga da se ne bi ponovio prošlogodišnji slučaj«, rekla je tetici. Poslije uspjeha u Bayreuthu vjerovala je da i američko gostovanje mora biti uspješno. U Americi je već na juriš osvojila Boston, Philadelphiju, Baltimore, Albany — ostao je još jedino New York koji se, dijelom, opirao da joj prizna u punoj mjeri onu značajnost, što su joj priznavali inače svuda. Sad se spremala na susret s nepokorenim dijelom njujorških kritičara.

Petnaestoga listopada otputovala je s teticom u Hamburg. Iz Hamburga pošle su na dva dana u Bremen da posjete stare prijatelje. Devetnaestoga su krenule iz Hamburga preko Southamptona uzburkanim oceanom. Putovanje je bilo i ovog puta neugodno. Patila je od morske bolesti još više nego kod prijašnjih putovanja. Najveći je dio puta provela u postelji. Bilo je to veoma neugodno, ali s tim je računala. Poznavala je svoju konstituciju, a znala je i kakav je ocean u to godišnje doba. Neugodnije je bilo to što ih je u New Yorku dočekalo loše vrijeme, ali Bigelow je doputovao iz Bostona da ih dočeka i nekoliko je dana provedeno u raspoloženju nepomućene vedrine i najboljih nada. No uskoro su se počele redati neprijatnosti. Trećeg studenoga probudila se s prehladom. Liječnik je konstatirao upalu dušnika. Odmah su iskrsnule bojazni da bi se mogao ponoviti prošlogodišnji slučaj, kad zbog prehlade nije nastupila ni jedan jedini put.

Za prvi je nastup bio određen Cincinnati. Kad je stigla onamo, stanje se nešto malo popravilo, tako da je mogla nastupiti kao Elsa. Bilo je to utješno, jer je oživjela

nada da će se stanje i dalje popravljati, iako je taj nastup bio, zapravo, mučan. Poslije predstave zapisala je u dnevnik: *Uistinu dobri su bili samo Edouard de Reszke kao kralj, Schumann-Heinkova kao Ortrud i Semprisch kao glasnik. Ja sam bila glasovno slaba.*

»Početak loš je, al' još gore čeka«, padale su joj na pamet riječi iz Hamleta i pojačavale nezadovoljstvo samom sobom, kao i strahovanje pred opasnošću koja se gnijezdila u američkoj klimi. Slijedio je Chicago, gdje je morala otkazati nastup u »Lohengrinu«. Liječnik ju je uvjeravao da se radi o običnoj prehladi, ali je ona već bila duboko nesretna. Sjećanja na prošlu zimu javljala su se kao sablasti i svakim novim danom pojačavala bojazan da bi i ta američka sezona mogla završiti katastrofalno. Četrnaestoga studenog već je potpuno klonula:

Ako za deset dana ne bude sasvim dobro, odlučila sam da se vratim u Evropu. Čini se da mi Amerika nije suđena. Grau je bio da me posjeti. Veoma ljubezan i miran, iako je i Van Dyck jučer otkazao predstavu. Podveče nas je posjetio jedan Hrvat. Pričao je da u Chicagu živi oko pet tisuća Hrvata. Donio je hrvatske novine »Chicago sloboda«. Da sam se bolje osjećala, taj bi me posjet bio usrećio, ali potištena sam u tolikoj mjeri, da nisam sposobna ni za kakvu radost.

Poslije nekoliko dana neizvjesnosti i nervozna očekivanja kako će se bolest dalje razvijati, nastupilo je ipak poboljšanje. Grau joj je predložio da pjeva francuski Valentinu u »Hugenotima«. Radosno je prihvatila tu ponudu. Odmah se bacila na studij s francuskim kolegom de Vriesom. Blagosiljala je rad i postavljeni zadatak. Dvadeset i četvrtoga je već mogla pjevati u »Walküri« i to, kako je zabilježila, *s lijepim uspjehom.* Porasle su nade za budućnost. Dvadeset i osmoga je pjevala Elsu. — *Kod publike dobar uspjeh, kod novina nikakav.* — Objektivno konstatira svaki svoj promašaj, pa bilo da je izazvan vlastitom krivnjom ili nesavladivim »force majeure« kao što je prehlada. Isto se tako ne ustručava da zabilježi doživljeni neuspjeh kod kritika.

Teško doživljava poraze, ma kako maleni bili, jer ne pati samo zbog vanjskog neuspjeha kod publike ili kritike nego više pati zbog spoznaje da nije uvijek na visini koju je već dosegla, na kojoj bi se željela održati, odnosno koju bi željela još premašiti. Ali, treba imati odvažnosti da pogleda istini u oči, ma kako gorka bila. Samo tako može saznati što smije, a što ne smije činiti ako iskreno želi vršiti svoje zvanje dostojno. A ona je željela samo to, fanatički.

Trećega su prosinca otputovali u Boston, kamo su stigli poslije trideset i dva sata vožnje. Dakako da ih je Bigelow dočekao na kolodvoru.

Jedanaestoga je pjevala Valentinu:

Nisam bila glasovno na visini. U trećem činu nisam mogla dosegnuti posljednje visoko C. Glas mi se prekinuo. Strašno! Četvrti je čin bio bolji.

Poslije neuspjeha s Valentinom pjevala je Sentu. — *S lijepim uspjehom* — a tri dana kasnije Sieglindu:

U prvom činu sam bila glasovno dobra, ali sam se kasnije osjećala umorno i spopala me strahovita hunjavica. Ništa nisu pomagale liječničke intervencije.

Devetnaestoga prosinca, na njen rođendan, otputovale su u New York.

Taj je boravak u Bostonu bio veoma značajan u njezinom ličnom životu. Bigelow je zaprosio njenu ruku. Počelo je tako da joj je poslije jedne večere kod njega u kući poklonio velik dijamant od 38 karata zvan »Cleveland«. Tjedan dana kasnije, kad je napuštala Boston da se uputi u New York, došao je na kolodvor sa cvijećem i predao joj pismo u kojem predlaže ženidbu. Kakav je bio njen odgovor na tu ponudu, što su zajednički odlučili poslije toga, ostalo je nepoznato. Čak i tetici. Oboje su bili ljudi koji ne osjećaju potrebu da o nekim stvarima raspravljaju čak ni s najbližima i najdražima.

Površinski gledano, njihov odnos nije ničim pokazivao da je poslije te ženidbene ponude došlo do neke promjene. Jedino je njen dnevnik govorio tu i tamo da je veza među njima poprimila karakter veće intimnosti, koja je njemu dopuštala da se brine za njenu svagdaš-

njicu, da joj, na primjer, u Parizu 1900. naruči večernju krznenu kabanicu sa samurovinom, da joj pokloni haljine iz prvih pariskih salona, da joj daruje brojne predmete iz svoje japanske zbirke, jedinstvene primjerke japanskog umijeća i da joj svakom mogućom prilikom zasvjedoči što mu ona znači. Do smrti su ostali nepromijenjeno odani jedno drugom, iako je ona živjela najvećim dijelom u Evropi, jer je patila od američke klime, a on najvećim dijelom u Americi, gdje je robovao svom učenjačkom nagonu isto tako kao što je ona fanatičkom predanošću bila vezana za pozornicu. Vrijeme kad su bili udaljeni jedno od drugoga znalo je u pismima izazivati bolne uzvike:

Ponovo sam se svalio na svoju staru stolicu uz pult za pisanje i provodim cijeli dan, i sve dane, u istoj beznadnoj monotoniji posla koji se nikada ne svršava i nikad ne vodi nikamo. Kad nisam uz stol za rad, ležim na postelji s glavoboljom. Sve je zamorno, uzaludno i beznadno. Koliko je stoljeća prošlo, a da se nismo vidjeli? Kakvi su tvoji planovi za zimu? Je li zaista samo američka klima kriva da ne dolaziš ovamo? Ako je tako, razumijem te.

Neki čitaoci biografija izvanrednih ljudi htjeli bi da, među ostalim, saznaju što više o ljubavnom životu takva čovjeka. Koga su ljubili? Kako je ta ljubav započela? Kako se razvijala? Čime se svršila?

Iz kojih se pobuda rađa takva radoznalost? Je li ona uvjetovana podsvjesnom željom takva čitaoca da otkrije što je moguće više sličnosti s nesvakidašnjim čovjekom barem na tom području? Ili se rađa iz potrebe da izvanredan čovjek bude skinut s pijedestala na kojem se izdiže nad svojom okolinom, pa da se vidi da je i on samo običan stvor podložan prirodnim zakonima kojima robuje sve živo?

Ljubav je, nema sumnje, jedan od najsnažnijih pokretača čovječjeg djelovanja, ali nije jedini. Sigurno je da ljubav nije bila glavna pokretna snaga u Trninininu stvaralačkom a i privatnom životu i da nije davala gradivo za neke senzacije. A kakav je bio njen ljubavni život? Kao što je ostajala neupadljiva u svemu što nije

bilo njeno zvanje, isto je tako i ta strana njena života ostala, zapravo, nepoznata.

Svijetu pripada moj rad, a moj život je samo moj i nikog se ne tiče što ja hoću, što neću, zašto hoću i zašto neću.

Tako je mislila i postupala još kao osmogodišnja djevojčica, tako je postupala sve do smrti.

U New Yorku, u Savoy-hotelu gdje su odsjele, našla je mnogo pismenih i brzojavnih čestitaka rođendanu, ali tužan je bio taj rođendan. Dvadeset i prvog prosinca zapisala je u dnevnik:

Prije podne pokus za »Tannhäusera«. Katar me još uvijek teško muči. Van Dyck otkazao predstavu. Dippel isto tako. S obzirom na situaciju, to mi je drago. Grau me pitao da li bih pjevala Sentu. Morala sam otkazati.

22. XII. Glas postaje sve gori i gori. Bila sam kod liječnika. Ne znam što da radim. Odlučila sam da otputujem kući četvrtoga siječnja. Molit ću Graua da razriješimo ugovor.

Sad ju je već definitivno napustila nada da će razoružati one odbojne njujorške kritičare. Protivnici su imali sjajna saveznika u američkoj klimi. Sve se zbivalo tako da je vjerovala da joj Amerika uistinu nije suđena. Objašnjavala je to Grauu. On ju je slušao, a onda je izjavio:

— Učinit ću, dakako, sve što mislite da vam je potrebno, ali ipak mislim da ne biste trebali prenagliti svojom odlukom da napustite New York i Ameriku. Pa i u Bostonu ste bili prehlađeni, a ipak ste mogli nastupati.

— Kamo sreće da nisam nastupila u »Hugenotima«. Imala bih modricu manje.

— A Brünhilda? A Elsa? Zar to nisu bili krasni uspjesi? Najposlije, svaki pjevač doživi i po koji manje uspjeli nastup. Zar nije to isto doživio Van Dyck? To ipak neće ništa umanjiti njegovu vrijednost, a njegov je slučaj bio gori od vašega. Razmislite. Pa vi niste od onih koji kod prve zapreke bacaju koplje u trnje. Pričali

ste mi sami da ste u Münchenu za vrijeme studiranja »Figarova pira« pali u nesvijest jer niste htjeli popustiti kod probanja neke male scene koju ste ponavljali dva sata, iako vam je partner bio genijalni Gura[1], koji je bio isto tako nepopustljiv kad se radilo o tom da svlada zapreku na koju bi naišao. Ne tražim od vas da padate u nesvijest, ali vas molim da se još malo strpite i da ne otputujete.

— Možda je moja nervoza porasla zbog toga što se radi baš o New Yorku. Prije četiri godine neki su ovdašnji kritičari mislili da su me u Bostonu hvalili i slavili preko mjere i da svojim nastupima nisam dokazala da su te hvale bile opravdane. Zamislite kakav trijumf bi za njih bio nastup kao što je bio onaj u »Hugenotima«! A ja da im kod toga pomognem?

— Uvažavam vaše razloge i navode, razumijem vas, pa ipak vas molim da odustanete od svoje namjere. Predosjećam da će sve dobro svršiti. Mene predosjećaji rijetko kad prevare. Učinite to meni za ljubav. Stalo mi je do toga da održim obećanje koje sam dao Njujorčanima kad sam u nacrtu za ovu sezonu najavio vaše sudjelovanje. A ako se bojite eventualnih nezgodnih posljedica materijalne prirode, uvjeravam vas da će se naći način da se i to uredi. Toga se ne trebate strašiti.

Maurice Grau, usprkos tome što je bio sjajan poslovan čovjek, bio je i pravi gentleman.

Ipak je ostala u New Yorku i mogla nastupiti 27. siječnja 1900. u »Tannhäuseru«.

»The New York Journal« je pisao o tom nastupu:

> Srećom za New York, kao i za nju samu, Milka Trnina je potpuno ozdravila sudeći prema onom kako je pjevala u subotu. Pjevala je Elisabeth. Ona već od nekog vremena boravi među nama, ali je imala nesreću da je oboljela na grlu. Činilo se da ove zime neće uopće moći pjevati i da će se morati vratiti u Evropu. Njen je nastup čovjeka silno potresao svojom sugestivnošću i muzičkim svojstvima.

[1] Gura Eugen (1842—1906), njemački bas-bariton. Sve svoje uloge je izvrsno interpretirao, pjevački i glumački. Bio s Trninom član münchenske Dvorske opere. Pjevao i u Bayreuthu.

Bio je to njen prvi nastup na pozornici Metropolitan-opere, bila je to velika pobjeda. »New York World« je pisao:

> Malo je opernih umjetnika koji su otprve mogli zabilježiti takav pogodak kao Milka Trnina u subotu poslije podne. Muzičari su znali što mogu očekivati, ali je glavnina publike bila zatečena s onim što je doživjela. Dan-današnji nema ljepše operne kreacije od one koju nam je ta talentirana žena pokazala svojom Elisabeth.
>
> Čini se da nam predstoji sezona koja će se odvijati u znaku ushita za Trninu.

Dakle ipak i u New Yorku pobjeda!

»Trijumf Milke Trnine« javljao je »New York Sun«:

> Dugo je tome što nijedna vagnerijanska pjevačica nije tako trijumfirala kao Milka Trnina jučer poslije podne u Metropolitan-operi. Jedva bi se moglo posumnjati da je New York neće primiti kao najveću interpretkinju Wagnerovih heroina od vremena Lilli Lehmann, ako njene buduće uloge dosegnu visinu onoga što je jučer pokazala.

»Ushit za Trninu!« — »Trijumf!« — »U njenu stilu nije moguće primijetiti uobičajene pogreške drugih njemačkih pjevača!« — »Činilo se neshvatljivo da je moguće dati toliko značajnosti i izražaja u ulozi Elisabeth!« — Sve te konstatacije govore da se izdigla nad svoju okolinu značajkama koje su nove i u tom velikom svijetu koji je navikao da na pozornici sluša i gleda samo najbolje od najboljega. No te ocjene ne iscrpljuju superlative kojima je obilježen taj nastup. »New York Herald« je, na primjer, pisao među ostalim:

> Jučer smo vidjeli najljupkiju Elisabeth, najljupkiju profinjenim izražajem slatke, djevičanske čistoće. Ona je bila ovdje već dvaput, ali dosad nije počastila Metropolitan-operu svojim prisustvom, niti je nadarila svojom superlativnom umjetnošću. Njena je Elisabeth jučer bila neobično čarobna.
>
> Izvanredna je njena kombinacija veličajnosti i istančanosti, glasovne savršenosti i dramatskog dostojanstva. Bio je to pravi umjetnički trijumf.

»Commercial Advertiser« je mnogo iscrpniji, on analizira, utvrđuje zašto i po čemu je ona drugačija, veća od ostalih interpretkinja te uloge, čime se razlikuje od drugih opernih umjetnica. U vezi s kritikom tih novina potrebno je spomenuti da je ta prva predstava »Tannhäusera« održana toga dana poslije podne, a da je iste večeri pjevan »Faust« s Emmom Eames u ulozi Margarete, jer kritičar počinje konstatacijom:

> Daleko najznačajnije obilježje subotnjeg muzičkog zbivanja bio je dugo odgađani nastup Milke Trnine u Metropolitan-operi. O njenoj predstavi čovjek može govoriti samo entuzijastički. Divna i čarobna pojava, vanredno interesantna ličnost, velika dražest u pokretima i gestama, ljubak glas, bogat, čist i topao, kojim se služi bez pogreške, duboko obilje poetične mašte i impozantna superiornost koja se rađa jedino kao rezultat potpunog shvaćanja uloge i njena sadržaja, te sposobnost da otkrije taj sadržaj — to su nadarenosti kojima se služi Milka Trnina da izgradi najimpresivniji lik najljupkije i najplemenitije od svih Wagnerovih žena. Budući da je osnovna nota toga karaktera plemenita jednostavnost i prostodušnost u postupcima, ta uloga u rukama mnogih interpretkinja postizava sasvim površno rješenje. One su zadovoljne da pozdrave »Dich teuere Halle« ljubeznim smiješkom, da pozdrave Tannhäusera krotkom i čednom zbunjenošću, da mole za njegov život držanjem ukočenim od straha i da poslije toga, što je moguće nježnijim izražajem izreknu svoju molitvu. Ali topla ženstvenost, ganutljiva veličajnost, bolju opterećena ali nepopustljiva vjera u muža koga ljubi i ubijstveni očaj kad se on ne vraća iz Rima — sve su to knjige sa sedam pečata za interpretkinje koje svojim bićem i tehničkim znanjem nisu velike umjetnice. Mi smo imali mnoge dobre Elisabeth, ali nijedna od njih nije nam u tolikoj mjeri otkrila te strane Elisabethina karaktera kao Trnina.

Ali, dakako! »Čašu meda još nitko ne popi da je čašom žuči ne zagorči.« — Njen je trijumf, kako su neki kritičari ocijenili taj nastup, bio ponešto zasjenjen ocjenama kritičara koji nikako nisu mogli dopustiti mogućnost da su se 1896. prevarili u ocjenjivanju njenih sposobnosti i da su preslabo osjetili ono što su neki drugi onda a i sada isticali kao njene odlike. Trebalo je, dakle, naglasiti kako je i sadašnji uspjeh uslijedio logično kao rezultat njena napretka, a nije, možda, samo prepoznavanje osobina po kojima se već onda isticala kao jedinstvena među brojnim predstavnicima svoje umjetnosti. »Courier Buffalo« — New York je pisao:

> Hrvatski sopran Trnina pobire od kritičara zlatne pohvalnice. Poslije njena prvog posjeta Americi ona je napredovala u svojoj umjetnosti, muzičkom iskustvu i veličini reputacije koju uživa u Njemačkoj i Engleskoj kao dramska pjevačica. Ona danas uživa u svijetu glas jedne od najboljih među mlađim vagnerijankama i nije nevjerojatno da će poći stopama Lilli Lehmann.

Taj je kritičar još uvijek umjeren u svojim pohvalama. Priznaje da ona u svijetu uživa glas jedne od najboljih među mlađim vagnerijankama, da joj je porasao renome u Njemačkoj i Engleskoj, a prešućuje da su je već proglasili najvećom od svih vagnerijanki koje su tamo bilo kad pjevale.

»No da, i u najvećim gradovima ljudi pate od malih slabosti«, rekla je tetica kad je pročitala i izrezala tu kritiku.

Još veću rezerviranost kod ocjenjivanja pokazao je kritičar njemačkih »New York Staatszeitung«. On je čak htio da bude bolji Nijemac od Nijemaca kod kuće u Njemačkoj i ubacio je negativnu ocjenu o području na kojem je u New Yorku jedino on mjerodavan, to jest o njemačkom izgovoru. On, vjerojatno, nije poznavao kritiku iz »Münchener Neueste Nachrichten« poslije bayreuthske predstave »Parsifala« u kojoj kritičar posebno ističe »izvrsno vladanje jezičnim elementom« i tako je napisao:

> Publika Metropolitan-opere, koja najvećim dijelom govori engleski, jedva da je mogla primijetiti u Trninininom njemačkom izgovoru ponešto strani, istoč-

njački prizvuk. Kao Elisabeth imala je veoma dobar uspjeh.

»Nije teško pogoditi u kojem jatu taj ptić leti«, komentirala je tetica kritiku. »Prepoznajem ga po perju. On je iz istoga gnijezda u kojem se izlegao onaj gospodin iz Züricha koji je konstatirao da je tvoj 'veoma naglašeni profil u oštrom kontrastu s plavom perikom' i da otkriva tvoju domovinu čak i onom tko te nije poznavao. Taj gospodin u New Yorku htio bi sugerirati svijetu da ima finije uši od svih kritičara u Njemačkoj. A mudar je, bolje reći lukav. On ne kudi tako da bi poricao ono što i nestručnjak može konstatirati, ne kudi pjevanje ni glumu. On kritizira 'nenjemački' izgovor, ubacuje sumnju o nedostatku koji bi drugi osim Nijemaca teško mogli pobijati, i tako kod čitaoca te kritike pobuđuje dojam umjetničkog nedostatka. Osim toga, isto tako kao Dilmann u Münchenu, smatra da je tvoja Elisabeth prehladna, da si više za dekorativne, reprezentativne nego za strastvene uloge. Napadna koincidencija. A možda ga smeta i to što neke novine pišu o tebi kao o 'hrvatskoj sopranistici' koja je ostvarila Wagnerove sanje kao malo koja pjevačica. Ne može se njegova germanska duša pomiriti s tim da bi nenjemačka umjetnica mogla biti uzor kako treba interpretirati najnjemačkijeg kompozitora.«

Kritičar »New York Mail and Expressa« mogao bi biti isti onaj iz »Couriera«. On doslovno prepisuje njegove riječi, ali svoj stav pojačava jednom neistinom, koju čitaoci ne mogu kontrolirati. Novine i kazališne kritike su jednodnevne biljke kojih citate tek tu i tamo kontrolira pokoji pedantan kazališni povjesničar ili »sitničav« biograf koji misli da je u nekim kritikama nanesena nepravda njegovu junaku. I tako je kritičar spomenutih novina mislio da može bez ikakve bojazni napisati:

> Neobična glasovna i glumačka sprema Milke Trnine bili su 1896. u New Yorku priznati, iako od većine kritičara manje iskreno i entuzijastički nego što su neki drugi mislili da zaslužuje. Boston je te sezone bio izrazitiji i nepristrasniji u hvaljenju sposobnosti miss Trnine, ali je istovremeno davao prednost junačkom karakteru Madame Klafsky, koja je isto tako bila član Damroscheve družine i koja bi, da je nije iste jeseni pokosila smrt, bila slijedeće zime jedan od temeljnih stupova Mr. Graua.

U ovoj su knjizi bile već ranije navedene kritike bostonskih kritičara koji Trnini daju prvenstvo nad pjevačicama Klafsky i Gadsky, pa čak i nad svima ostalima koje su prije nje posjetile Ameriku, ali eto, neki od sudija neće i neće da joj priušte užitak potpune pobjede. Ništa zato, doći će i oni na red. Njihov se broj smanjuje, a nova priznanja postaju sve brojnija i sadržajno bogatija, veća, jača. Važnije od takvih tendencioznih iskrivljavanja činjenica je, na primjer, to da i »Journal Albany New York« izvještava svoje čitaoce: »Trnina je kod prvog nastupa pokazala najimpresivniju Elisabeth što čovjek može zamisliti!« i da je poslije druge predstave »New York Sun« pisao: »Predstava Tannhäusera će uvijek biti dobrodošla ako Trnina bude pjevala Elisabeth. Njeno sudjelovanje osigurava predstavi stanovit stepen sjaja. Njena je kreacija srednjovjekovne djevojke dan-današnji jedna od najznačajnijih na opernoj pozornici.« »New York Commercial Advertiser« svojom formulacijom da »Trnina u mnogom pogledu baca novo svjetlo na karakter Elisabeth« — ukazuje upravo na ono što osvaja napredne ljubitelje Wagnerova genija, koji ne pate od krutih predrasuda, koji vjeruju da u umjetnosti nema neopozivo savršenih oblika, a pogotovo ne u revolucionarnoj muzici. Ta kritika isto tako ukazuje na ono što odbija fanatične sljedbenike revolucionara Wagnera, naime na Trninino protivljenje da ropskom podložnošću kopira ono što je, doduše, sam Wagner u prvom naletu na zastarjele oblike postavio kao ideal, ali što nije imao vremena dalje razvijati.

Slijedili su s jednakim najvećim uspjesima nastupi u »Walküri« u ulozi Brünhilde, a kasnije i Sieglinde.

Ali, Nijemci ostaju uporni u svom traženju »junačkije« Brünhilde. Arthur Schoenstadt u »New York Morgen Journalu« jedan je od takvih, ali i on priznaje Trninine

izvanredne sposobnosti, iako je prilično suzdržljiv u svojim priznanjima. Rekao je:

Ona je visokointeligentna pjevačica koja je potpuno shvatila svoju ulogu i provela je u pravom vagnerovskom duhu. Njena se Brünhilda, doduše, ne ukazuje u velikom, snažnom stilu kakvim je Materna oblikovala svoju kreaciju Wotanove »hrabre, divne kćeri«, ali taj lik u Trnininu prikazivanju ima nešto ganutljivo. Dakako, ona raspolaže i izvanrednim sredstvima.

Dana 22. veljače Trnina je pjevala Siegelindu u »Walküri« i to, kako je pisao »New York Mail and Express«:

Ta je predstava bila malokad izvedena tako impresivno. Trninino utjelovljenje Wälsungove vjerenice bilo je divno rječito. Njena apsolutna prirodnost i lakoća u načinu prikazivanja pomogli su da izgradi karakter spokojne ali zanosne snage i ljepote. Ako je ikad Sieglindin postupak mogao biti oprostiv, onda je to bio sinoć u interpretaciji Milke Trnine. Osnovna ljepota i čistoća njene prirode bili su doneseni s plemenitom jasnoćom.

Kao što je bivalo u prošlosti, kao što će biti u budućnosti, kritičar i u sadašnjosti konstatira da je njeno ostvarenje uloge Sieglinde »jedno od najznačajnijih ostvarenja na opernoj pozornici«. »New York Herald« je pisao o toj istoj predstavi:

Druga predstava ciklusa »Nibelunga«, koja je sinoć odigrana u Metropolitan-operi, bila je jedna od najbriljantnijih u ovoj opernoj sezoni. Vjerojatno »Walküra« nije nikada bila izvedena boljim stilom.

Milka Trnina je bila prvi put Sieglinda. Kakva je to veličajna Sieglinda bila! Pjevala je i glumila ulogu rijetkom ljepotom glasa i finim isticanjem svih značajnosti. Van Dyck u ulozi Siegmunda nadmašio je sama sebe i činilo se da je u svojoj karakterizaciji bio inspiriran darovitom primadonom. Madame Schumann-Heink, kao što je poznato, nenadmašiva je u ulozi Fricke. Naša vlastita, američka primadona madame Nordica nije ni u čemu zaostajala za svojim prekooceanskim sestrama po zvanju. Mi smo već upo-

znati s njenom Brünhildom i, najblaže rečeno, moramo konstatirati da nikad prije nije donijela ulogu značajnije u glumačkom i glasovnom pogledu.

Govoreći o drugim interpretima, kritičar govori posredno o sugestivnosti Trninine ličnosti koja inspirira i ostale interprete i mami iz njih sve najbolje što oni mogu dati. Usput je interesantno konstatirati na koji način on odaje priznanje američkoj primadoni Nordici. On to ne čini ublaživanjem pohvala njenim partnerima, nego tako da nju izdiže na njihovu razinu. Izvanredan primjer tankoćutnosti i objektivnosti, nenatrunjenih lokalnopatriotskim osjećajima.

SUSRET S HRVATSKIM ISELJENICIMA U PITTSBURGHU

Osim radosti zbog umjetničkih uspjeha, koji su slijedili poslije gotovo dvomjesečne mučne borbe s prehladom i neizvjesnošću da li će uopće moći nastupiti, doživjela je još jednu veliku radost: susret s hrvatskim iseljenicima u Pittsburghu.

Zagrebački »Obzor« od 11. svibnja 1900. izvješćuje o tom susretu:

Kako smo već javili, gostovala je naša slavna Hrvatica u Americi, pa je tom prigodom pjevala jednu večer u Velikoj operi u Pittsburghu, gdje se nalazi veća kolonija naših Hrvata. Slavlje koje je ondje doživjela i počasti koje su joj priredili tamošnji Hrvati bile su upravo sjajne. Evo što o tom pišu tamošnje novine »Napredak«:

»Dan sedamnaesti travnja ostat će ubilježen zlatnim slovima u povijesti američkih Hrvata. Naša visokocijenjena zemljakinja Milka Trnina digla je toga dana hrvatsko ime više nego što je to ikada bilo postignuto po ikome Hrvatu ili Hrvatici. Ime 'Croatian' lebdilo je na ustima sviju onih koji su te večeri bili U Grand Opera House u Pittsburghu. Budući da Milka Trnina uvijek i svuda zahtijeva da je predstavljaju kao Hrvaticu, ona time visoko diže hrvatsku narodnost i zahtijeva da tu narodnost i druge narodnosti priznaju. Na ovom patriotizmu mi smo joj osobito harni.

Milka Trnina je prispjela u Pittsburgh dne petnaestoga o. mj. u večer. U ponedjeljak je u podne primila hrvatsku deputaciju te izrazila osobito veselje što može pozdraviti svoje zemljake u dalekoj tuđini, kao i želju da vidi stanove Hrvata, da vidi kako žive i da posjeti nekoliko hrvatskih kuća. Ovu želju rado joj ispuniše, pa ju je jedan suradnik novina 'Napredak' pratio u kočiji cijelim gradom, da sve po želji razgleda. Posjetila je i ured 'Narodne hr-

vatske zajednice' i uredništvo 'Napredak' pa se je osobito pohvalno izrazila o napretku američkih Hrvata u Pittsburghu. U utorak je primila drugu deputaciju radnika, te se s njima dugo razgovarala pokazujući osobit interes za sve što se tiče njezinih zemljaka. Na rastanku je dala svakome svoju fotografiju s vlastoručnim potpisom.«

»Napredak« opisuje oduševljeno Trninin fenomenalan uspjeh u Pittsburghu:

U drugom činu, kada se pokazala na pozornici, općinstvo ju je burno pozdravilo pokazujući time već unaprijed štovanje i što od nje očekuje. Kad je počela znameniti solo: »Da ste mi opet zdravi mili dvori!« općinstvo je ostalo paralizirano i zapanjeno je slušalo, a kad je zamnio posljednji glas njenog: »Sei mir gegrüsst!« općinstvo se je diglo kao elektrizirano i nadarilo je burnim pljeskom i povlađivanjem.

Kad je zastor posljednji put pao, općinstvo je bilo uzneseno, te je ponovno odobravalo i zastor se je morao nekoliko puta dizati, a osobito je općinstvo povlađivalo kad je našoj Milki predano cvijeće, dar »Narodne hrvatske zajednice« i »Hrvata iz Pittsburgha i Alleghenya«. — »Hrvatska narodna zajednica« je darovala Milki prekrasan vijenac na stalku s vrpcom na kojoj je bio zlatom izvezen natpis: »Našoj zemljakinji — Narodna hrvatska zajednica« — a pod tim je bio natpis na engleskom jeziku. Na cvijeću što joj darovaše drugi Hrvati bio je natpis: »Našoj Milki Trnini Hrvati iz Pittsburgha i Alleghenya«. Kad se je zastor morao nebrojeno puta dizati, stajala je Trnina s vijencem »Hrvatske zajednice« na pozornici, i držeći jednom rukom vijenac, a drugom vrpcu zahvaljivala je.

Sve su novine pisale o Trnini prave himne, a kritičari najznamenitijih engleskih novina proglasiše Trninu jednoglasno najboljom živućom pjevačicom Wagnerovih opera. U utorak na veče, poslije predstave, pozvala je Trnina deputaciju Hrvata koji je pozdraviše, da joj budu gosti na večeri, čemu se

rado odazvaše. Na rastanku je rekla uredniku »Napredka«:

»Gospodine, izvolite izručiti mojim zemljacima najiskreniji pozdrav i zahvalu za priznanje i darove kojima me počastiše. Poimence što se tiče 'Narodne hrvatske zajednice'. Ja nisam ovakva što nikada očekivala, ali zato sam im harnija. Pozdravite mi sve zemljake i kažite im da ćemo se prije godine dana opet vidjeti, ali onda želim više s njima osobno općiti. Hrvati-zemljaci! Ne zbogom — nego do viđenja!«

Prema pisanju »Napretka« Trnina polazi u London, gdje će gostovati dvadeset večeri. Zatim će se odmoriti u nekom kupalištu, a onda će pohoditi majku i rođake u Zagrebu. Iza toga će gostovati u Münchenu i Karlsruheu, a potom se vraća u Ameriku, gdje je angažirana u svim istočnim gradovima. Uz nju će biti samo sile svjetskog glasa kao: Schumann-Heink, Nordica, Melba, Van Dyck, Gamus i Reszke.

To gostovanje u Pittsburghu još jedanput je potvrdilo ispravnost onoga što je Stjepan Miletić napisao o Milki Trnini u svom »Hrvatskom glumištu«: »Idealan cilj i sveta svrha umjetnosti je biti velika sama po sebi, a tom svojom veličinom opet služiti svom narodu. Taj cilj je Milka Trnina postigla.«

Predstojeće londonsko gostovanje bilo je još uzbudljivije od prijašnjih, jer joj je Grau predložio da kreira u Covent Garden Operi najnoviju Puccinijevu operu »La Tosca«. Puccini je već doživio veliki uspjeh u Londonu s »La Boheme«, u kojoj je Melba slavno kreirala ulogu Mimi. Nova opera prema Sardouovoj drami, u kojoj je Sarah Bernhardt slavila u svijetu trijumfe, bila je sa svojim osobinama u potpunoj opreci s onim što su londonski ljubitelji opere upoznali kod Trnine kao umjetničke karakteristike i mogućnosti. Ljudi su se pitali što je ponukalo direktora Graua da kreiranje uloge te vrste ponudi Trnini, koju su poznavali i o kojoj se pisalo kao o izrazitoj interpretkinji mitoloških i srednjovjekovnih likova u djelima Wagnera i Beethovena. Nije li se Grau tim svojim korakom upustio u veoma riskantan pothvat? Jer, najposlije, njen uspjeh ili neuspjeh u toj ulozi bio je za njega presudan u istoj mjeri kao i za nju, a što je najvažnije, bio je presudan i za samog Puccinija. Štaviše, za njih dvojicu ta je premijera bila čak daleko značajnija nego za Trninu. O tom je uspjehu ovisila budućnost same nove opere barem za nekoliko godina. Na svaki način, Puccini je vjerovao da Grau zna što radi, Grau je znao da će Trnina kao kreatorica Puccinijeve heroine pobuditi senzaciju, a Trnina je znala trijezno ocijeniti svoje snage i mogućnosti te se oduševljeno odazvala upućenom pozivu. I tako se prije polaska u London počela muzički i glumački spremati za Tosku.

Za početak gostovanja bilo je dogovoreno da će nastupiti u nekoliko ciklusa »Prstena Nibelunga«. Njemački novinar Gustav Krause pisao je u »Münchener Neueste Nachrichten« o tim izvedbama veoma iscrpan članak iz kojega citiramo:

Ako čovjek danas govori o umjetnosti interpretiranja Wagnerove muzičke drame, odmah iskače u prvi plan lik Milke Trnine. Njoj pripada najprvo mjesto.

Ona je Wagnerova umjetnica »par excellence«. Ona shvaća velikog majstora u svoj dubini njegove genijalne nadarenosti. Intuitivno prožeta njegovim duhom i njegovom muzikom, ona prikazuje to što je shvatila u neobično savršenom obliku i s intelektualnom snagom, te tako djeluje u isti mah uvjerljivo i zanosno.

Nadmoćnost položaja koji Trnina zauzima kao interpretkinja Wagnera došla je još jasnije do izražaja u drugoj izvedbi »Prstena Nibelunga« kad se gospođa Gulbranson pojavila kao Brünhilda, dok je Trnina preuzela ulogu Sieglinde. Gospođa Gulbranson raspolaže bogatim glasovnim materijalom, ona je velika umjetnica, ali do Trnine ne dosiže. Njena je umjetnost naučena, Trninina je spontana. Njena je Brünhilda kršnija, strastvenija od Trninine, ali nedostaje joj ono što Trnininu Brünhildu čini likom bogovima sličnim: plastičnost prikazivanja, produhovljenost, uzvišeno dostojanstvo, najnježnija ženstvenost i veličanstvena ljupkost.

A što su rekli londonski kritičari? Teško je izabrati između nekih dvadesetak novina, koje se nadmeću u izražavanju superlativnih ocjena i konstatiranju jedinstvenih dojmova što ih je pobuđivala osebujnošću svoje koncepcije, ljepotom pjevanja i snagom izražavanja. Ali ono što tim kritikama, uz pohvale koje bi mogle biti izrečene o svakoj od velikih predstavnica operne umjetnosti, daje posebno značenje, to su opažanja koja izriču ono što je bilo svojstveno jedino Trnini i čime se razlikovala od ostalih velikanka. Tako »Sunday Special«, na primjer, poslije konstatacije da »nije moguće reći mnogo više od onoga što je bilo rečeno o interpretaciji Wotanove najmilije kćeri kako ju je dala Milka Trnina«, kaže još:

U toj interpretaciji su momenti koji se izdižu do najviših veličajnosti. Događa se često puta da slušalac za vrijeme dijaloga, koji ga ne može interesirati, pribjegava traženju ljepota u tkanju sazdanom od divnih tema kojima orkestar prati taj dijalog. To se nikada ne događa kad Milka Trnina pjeva.

A »The Times« isticanjem pjevačkih nedostataka kod ostalih interpreta (izuzevši Van Rooya) ponovo ukazuje na Trnininu pojavu kao revolucionarke u izgrađivanju Wagnerova stila interpretiranja. Kao Mensi Klarbach u Münchenu i taj kritičar konstatira:

Milka Trnina je jedna od malobrojnih interpretkinja Brünhilde koja kod probuđenja u trećem činu »Siegfrieda« zna svoje pokrete tako prilagoditi muzici, da se to mjesto ne čini suviše dugo.

London, isto tako kao München, Boston i Philadelphia, osjeća nove ljepote koje Trnina otkriva nekonvencionalnim načinom pjevanja i glumačkog interpretiranja, i ne robuje traženjima Wagnerovih tradicionalista, usprkos tome što su Englezi poznati kao narod koji neobično cijeni tradiciju.

Bio bi grijeh ne zadržati se bar malo kod nekih kritika, jer svaka od njih donosi po neku novu crtu, po neku novu boju za slikanje što vjernijeg portreta. Te su kritike kao fotografije istog lika snimljene pod različitim kutom gledanja, a svaka od njih pokazuje nov pogled na isti lik, otkriva neku novu pojedinost i tako upotpunjuje našu predodžbu o tom liku, čini ga plastičnijim. Citirajući ih kao da okrećemo stranicu za stranicom albuma u kojem su te fotografije poredane. Možda će se nekom čitaocu učiniti da su one suviše jednolične. U takvom slučaju može čitalac okrenuti list-dva i nastaviti tamo gdje će njegovo interesiranje ponovno oživjeti.

U »The Daily Cronicleu« kritičar ističe značajku koju je, doduše, već ranije istaknuo jedan drugi kritičar, ali koja je toliko značajna da ju je vrijedno citirati:

Intenzitet izražaja, potpuno iščeznuće u ulozi te skladna vokalizacija, što sve karakterizira ostvarenja Milke Trnine u ulogama Brünhilde u »Walkürі« i u »Siegfriedu«, nisu popustili ni u subotu naveče dok je slikala radost, bol i najposlije uzvišenu odanost žene koja je sve žrtvovala pustolovnom junaku. Bila je i veličanstvena i prirodna, a njeno pjevanje i glumljenje u završnoj sceni bili su dostojni veličajne muzike kojom je Wagner završio

svoje monumentalno djelo. Nema hvale koja bi bila prekomjerna plaća za predstave kojima nas je Milka Trnina obdarila tri večeri posljednjeg tjedna.

Kao prije dvije godine, kad je pjevala s Jeanom de Reszkeom, i ovom je zgodom u završnoj sceni njen bojni konj Grane bio nemiran, ali, kako je pisala »Pall Mall Gazette«:

> Bilo je uzbudljivo gledati kako je čvrsto obuzdavala svoga ratnog konja Granea, a da se nije primjećivala svijest o sebi samoj, koja bi je trgala iz očajničkog raspoloženja. Ona je ponovo dokazala da je nenatkriljiva kao vagnerijanska interpretkinja.

I kao posljednji potez na crtežu, koji ilustrira njen udio te godine u izvedbi »Prstena Nibelunga«, neka budu riječi kritičara »Sunday Timesa«:

> Milka Trnina bila je naprosto divna. Ona je idealna Brünhilda i mislim da nijedna druga umjetnica ne može ostvariti u tolikoj mjeri vjerno i tako snažno protuslovna čuvstva koja muče neposlušnu Walküru nakon što je otkrila Siegfriedovo vjerolomstvo.

Članak Gustava Krausea završava konstatacijom koja, posredno, ukazuje još na jednom području veličinu Trninina uspjeha. On kaže:

> Uostalom, broj Wagnerovih prijatelja u Engleskoj stalno raste. Samo je nekoliko godina prošlo otkako je princ od Walesa (budući kralj Eduard VII, op. p.) prijetio upravljačima Kraljevske opere Covent Garden da će obustaviti svoju subvenciju, ako na opernom jelovniku budu nuđali »Too much Wotan« (odviše Wotana). Kako se čini, princ se pomirio sa starim germanskim božanstvom, jer sad pripada najrevnijim posjetiocima Wagnerovih muzičkih drama u kojima Wotan igra veoma značajnu ulogu.

Nije li to prinčevo »pomirenje s Wotanom« uslijedilo kao rezultat oduševljavanja za Trnininu umjetnost? Vidjet će se kasnije da će on prigodom budućih Trninih gostovanja 1903, već kao kralj, prisustvovati zajedno s kraljicom gotovo svim predstavama u kojima Trnina nastupa. To je utoliko značajnije što »neprijateljski stav prema Wotanu« nije kod njega bio samo izražaj umjetničkog ukusa, nego u još većoj mjeri markiranje njegova političkog stava i protivljenja agresivnim tendencijama tadašnje Njemačke.

Poslije ciklusa »Prsten Nibelunga« uslijedila je premijera opere »La Tosca«.

Puccini je doputovao u London kojih deset dana ranije kako bi nadzirao posljednje pokuse. Bio je oduševljen. Dirigirao je njegov stari prijatelj Mancinelli. Cavaradossija je pjevao Fernando de Lucia[1], a Scarpiju Antonio Scotti[2], za London nov bariton. Sva su trojica ostvarila sve što je Puccini mogao samo poželjeti. A Trnina? Ostao je zapanjen onim što je čuo i vidio. Međutim, kad su poveli razgovor o kostimima u kojima će nastupiti, bio je neugodno iznenađen čuvši da je ona u dogovoru sa slikarom Percyjem Andersenom (koji je pravio nacrte i za druge njene kostime) dala načiniti za drugi čin kostim od crnog svilenog krepa, opšiven i bogato ukrašen vezom mutna zlata i tirkizima. Nikako se nije mogao pomiriti s idejom da bi Tosca mogla doći s koncerta k Scarpiji, odnosno pred publiku, u crnom kostimu. Ne, to nikako nije mogao prihvatiti. Svršilo se s Trnininim prijedlogom da dade načiniti još jedan kostim prema njegovim željama i sugestijama, a na prvoj će generalnoj probi obući oba kostima pa će onda, prema njegovoj odluci, obući kod predstave svijetlu, raskošno sjajnu haljinu, ili mrko dostojanstvenu, koja prema njenu mišljenju više odgovara tragičnoj situaciji u drugom i trećem činu. Jer, prema njenoj i Andersenovoj zamisli, nastupila bi u drugom činu, odnosno kasnije u trećem, s pelerinom tamnoljubičaste boje, koju bi kod nastupa u drugom činu odložila, a kasnije, kod odlaska, opet bi je prebacila preko ramena. Pelerina je bila od kašmirske tkanine i podstavljena svilom iste boje. Kad je Puccini vidio crni kostim, nije više ni tražio da za probu obuče onaj drugi, tako je bio oduševljen. Taj dru-

[1] Lucia Fernando de (1860—1925), talijanski tenor. Pjevao u Scali u Milanu, Covent Garden Operi, Metropolitan-operi, u Madridu, Buenos Airesu itd., te na praizvedbi »La Boheme« u Milanu.

[2] Scotti Antonio (1866—1936), talijanski bariton. Rođen u Napulju. Pjevao u Milanu, Rimu, londonskoj Covent Garden Operi i njujorškoj Metropolitan-operi. Izvrstan glumac.

gi je ostao u njenoj garderobi u očekivanju — tko bi znao čega? Nikada ga nije obukla. Poklonila ga je 1925. Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu zajedno sa svim ostalim svojim kostimima.

Sve su se pripreme odvijale da ne može biti bolje, ali kako to često biva kod premijera — u posljednji čas ipak iskrsne neka neprilika. Uslijed fizičkih i psihičkih napora posljednjih dana bilo je za Trninu neugodno iznenađenje kad se dan prije premijere probudila promukla grla. Nije bilo ništa katastrofalno, ali dovoljno da se zabrine i uznemiri. Imala je u tom pogledu dosta neugodnih iskustava u Americi, a i u Londonu. Dva je dana provela u šutnji; sjedila je satima u Hyde Parku koji je plivao u toploj rijeci srpanjskog sunca.

Ovom premijerom obilježila je jedan od najznačajnijih datuma u svojoj karijeri, i ne samo u svojoj nego i u Puccinijevoj. Grau je imao pravo kad joj je ponudio da interpretira Tosku. Bilo je to novo, veliko iznenađenje za Londonce.

Herman Klein je napisao u svojoj knjizi »The golden age of opera« o Trnininoj kreaciji Toske:

> Konačan dokaz njene svestranosti predstojao nam je kod slijedećeg posjeta 1900, kad je kreirala Puccinijevu »La Tosca«. Priznajem da sam bio skeptičan u jednakoj mjeri što se tiče samog djela kao i njegove interpretkinje, jer sam nosio u sjećanju uspomenu na Saru Bernhardt u Sardouovoj tragediji prilikom izvedbe u Parizu. Pitao sam sâm sebe da li je to podesan komad za operu, a još više, da li je to uloga za Trninu. Utoliko je veće bilo moje iznenađenje kad je stigao odgovor. Trninina veličajna Tosca bila je jedinstvena u svojoj slikovitoj ljepoti, u dramatskim kontrastima i u neodoljivom poletu tragične napetosti od vrhunca do vrhunca. Čak ni Sara nije stvorila čarobniju sliku zaljubljene Toske u crkvenoj sceni, ili kraljevskiju od strastveno-impozantne »tragédienne« u sceni večere, koja završava sablasnim umorstvom. Dojam što ga je Trnina kod toga izazivala bio je naprosto jezovit i to ne samo snagom glume nego i potpunom promjenom gla-

> sa, koja se zbivala prijelazom iz prijašnje scene lakog poigravanja sa Scarpijom do prijekornoga »Vissi d'arte«. U modernoj njemačkoj muzici kao i u modernoj talijanskoj ona je bila jednako kod kuće.
>
> Ta je prva izvedba opere »La Tosca« bila pozdravljena burnim odobravanjem. Kompozitorova reputacija bila je popedeseterostručena, a za umjetnost mlade talijanske škole, koja je počela s Verdijem i razvijala se preko Ponchiellija, otvarale su se nove perspektive. Puccini je često puta izražavao svoju zahvalnost za priznanje koje je bilo izvojšteno tom njegovom operom i nikada nije zaboravio Trninin udio kod toga uspjeha u Londonu, isto tako kao i u New Yorku. Prema njegovu sudu nijedna se Tosca nije nikada približila Trnininoj.

Na završetku poglavlja o Trnininu gostovanju u Londonu 1900, zanimljivo je citirati što Klein misli o Trnini kao čovjeku:

> Susreo sam Trninu često puta u New Yorku i u Londonu. Bila je to žena osobite profinjenosti i neobično superiorne naobrazbe. Intenzivno muzikalna rado je govorila o svojoj umjetnosti, ali je brižljivo izbjegavala da govori o braći i sestrama po umjetnosti, ili da se upusti u ogovaranja u vezi sa svojim zvanjem. Prema geniju Jeana de Reszkea osjećala je duboko poštovanje. Sretna generacija koja je doživjela suradnju tih dvoje najveličajnijih umjetnika.

SVEČANE IGRE U MÜNCHENU 1900.

Pošto je devet godina bila vezana kao stalan član münhenske Dvorske opere, pojavila se prvi put kao stalan gost tamošnjih Svečanih igara 1900. Nastupila je 21. rujna u ulozi Elisabeth i bila »pozdravljena radosnim klicanjem i prekrasnim cvijećem«.

Poslije Elisabeth pjevala je Leonoru u »Fideliju«, Sentu u »Ukletom Holandezu«, Leonoru u »Trubaduru«, Brünhildu u cijeloj »Trilogiji« i najposlije Lucreziju u Donizettijevoj operi »Lucrezia Borgia«. Nastupila je deset puta, deset puta su je trijumfalno pozdravljali. Dvije predstave morala je otkazati zbog glasovne indispozicije. U vezi s prvim otkazom pribilježio je Leo Slezak komičnu upadicu koja se prepričavala među ljubiteljima opere uz vesele komentare. Slezak piše u svojoj knjizi:

Sjedili smo u salonu Prinzregenten Theatra i čekali da na pozornici postave kulise za slijedeću scenu. Nenadano je ušao Possart. U ruci je držao žemičku s kobasicom. Kad nas je ugledao, rekao je ljubezno:

— Da, dragi moji, i generalintendanti moraju doručkovati.

Mi smo to uzeli na znanje s dužnim poštovanjem, a on je sjeo među nas i počeo oduševljeno govoriti o velikoj pjevačici Milki Trnini:

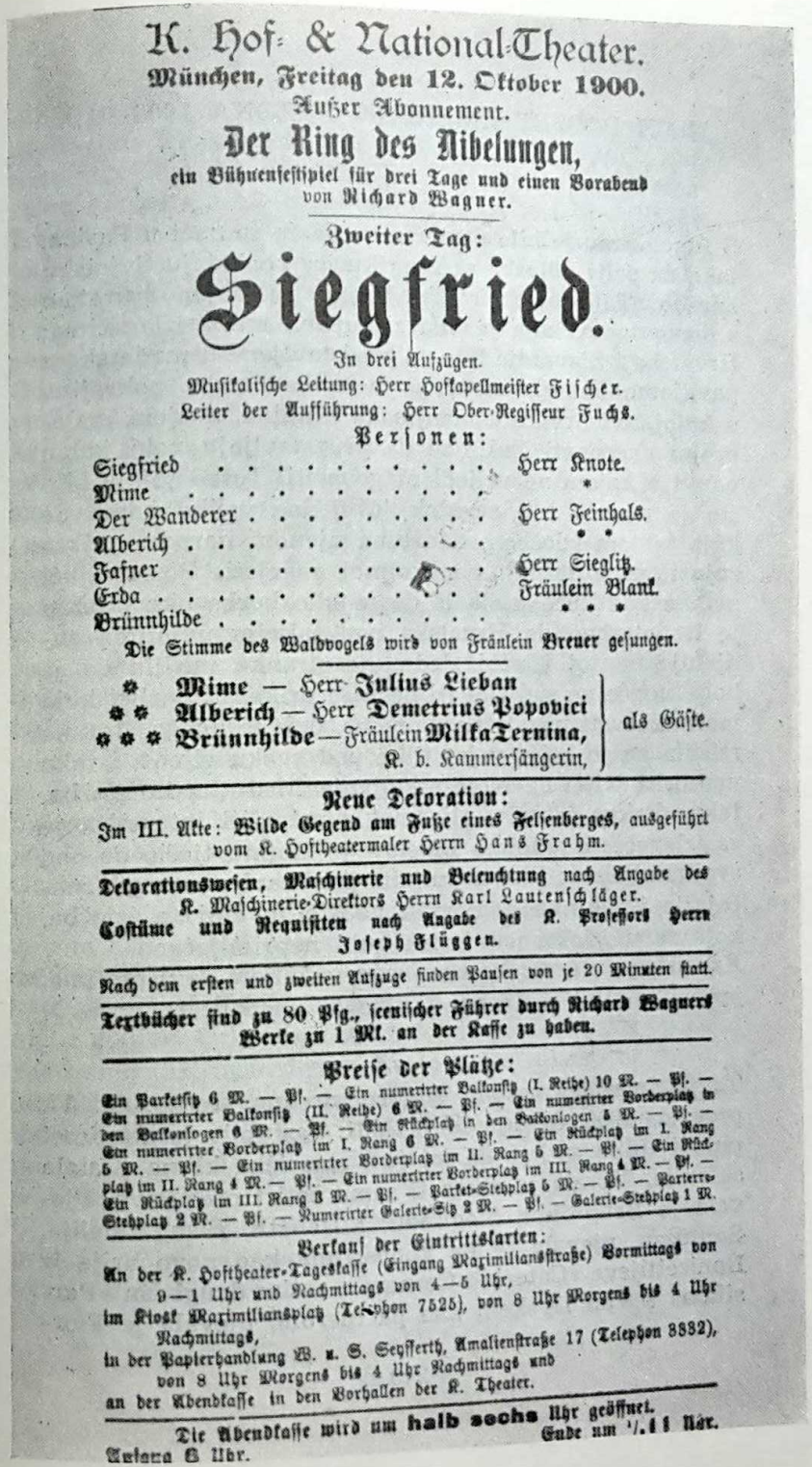
— Ta Trnina je divna žena! Prekrasna umjetnica! Sam ju je Bog poslao! Kako hoda! Kako lebdi! A kako pjeva! Umjetnica po milosti božjoj! Moramo se smatrati sretnicima svi mi da smijemo biti Trninini suvremenici.

Dok je to govorio, otvorila su se vrata, a kazališni podvornik Strehle ušao je i javio:

— Gospodine generalni, upravo je telefonirala gospođa Trnina da otkazuje današnju predstavu »Lohengrina«.

Possart je produžio u prijašnjem tonu:

— Ta netalentirana kreatura još će me spremiti u grob.



K. Hof- & National-Theater.

München, Freitag den 12. Oktober 1900.

Außer Abonnement.

Der Ring des Nibelungen,

ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend von Richard Wagner.

Zweiter Tag:

Siegfried.

In drei Aufzügen.

Musikalische Leitung: Herr Hofkapellmeister Fischer.
Leiter der Aufführung: Herr Ober-Regisseur Fuchs.

Personen:

Siegfried	Herr Knote.
Mime	*
Der Wanderer	Herr Feinhals.
Alberich	* *
Fafner	Herr Sieglitz.
Erda	Fräulein Blank.
Brünnhilde	* * *

Die Stimme des Waldvogels wird von Fräulein **Breuer** gesungen.

* **Mime** — Herr **Julius Lieban**
* * **Alberich** — Herr **Demetrius Popovici**
* * * **Brünnhilde** — Fräulein **Milka Ternina**, K. b. Kammersängerin,
als Gäste.

Neue Dekoration:

Im III. Akte: **Wilde Gegend am Fuße eines Felsenberges,** ausgeführt vom K. Hoftheatermaler Herrn Hans Frahm.

Dekorationswesen, Maschinerie und Beleuchtung nach Angabe des K. Maschinerie-Direktors Herrn Karl Lautenschläger.
Costüme und Requisiten nach Angabe des K. Professors Herrn Joseph Flüggen.

Nach dem ersten und zweiten Aufzuge finden Pausen von je 20 Minuten statt.

Textbücher sind zu 80 Pfg., scenischer Führer durch Richard Wagners Werke zu 1 Mk. an der Kasse zu haben.

Preise der Plätze:

Ein Parkettsitz 6 M. — Pf. — Ein numerirter Balkonsitz (I. Reihe) 10 M. — Pf. — Ein numerirter Balkonsitz (II. Reihe) 6 M. — Pf. — Ein numerirter Vorderplatz in den Balkonlogen 6 M. — Pf. — Ein Rückplatz in den Balkonlogen 5 M. — Pf. — Ein numerirter Vorderplatz im I. Rang 6 M. — Pf. — Ein Rückplatz im I. Rang 5 M. — Pf. — Ein numerirter Vorderplatz im II. Rang 5 M. — Pf. — Ein Rückplatz im II. Rang 4 M. — Pf. — Ein numerirter Vorderplatz im III. Rang 4 M. — Pf. — Ein Rückplatz im III. Rang 3 M. — Pf. — Parkett-Stehplatz 5 M. — Pf. — Parterre-Stehplatz 2 M. — Pf. — Numerirter Galerie-Sitz 2 M. — Pf. — Galerie-Stehplatz 1 M.

Verkauf der Eintrittskarten:

An der K. Hoftheater-Tageskasse (Eingang Maximiliansstraße) Vormittags von 9—1 Uhr und Nachmittags von 4—5 Uhr,
im Kiosk Maximiliansplatz (Telephon 7525), von 8 Uhr Morgens bis 4 Uhr Nachmittags,
in der Papierhandlung W. u. S. Seyfferth, Amalienstraße 17 (Telephon 3332), von 8 Uhr Morgens bis 4 Uhr Nachmittags und
an der Abendkasse in den Vorhallen der K. Theater.

Die Abendkasse wird um halb sechs Uhr geöffnet.
Anfang 6 Uhr. Ende um ½11 Uhr.

NOVI POSJET AMERICI I SEZONA 1900–01.

S Bigelowom je bilo dogovoreno da će se naći u Parizu, tako da prije odlaska u Ameriku još pogledaju Svjetsku izložbu. Taj posjet izložbi bio je zasjenjen susretom s domovinom, koja je bila zastupana među izlagačima: Hrvatska i Slavonija bile se predstavljene u mađarskom paviljonu, kao da su samo neka mađarska pokrajina u kojoj živi hrvatska manjinska skupina, a njeni malobrojni eksponati činilo se da predstavljaju neki jadan narod o kojem ne vrijedi ni govoriti. Teško joj je bilo što je morala biti svjedok još jedne velike nepravde koja je tom izložbom nanesena njenom narodu, prikazujući ga u lažnoj, nepovoljnoj rasvjeti. Poznavajući prilike kod kuće znala je da je bilo borbe oko pitanja je li potrebno da Hrvatska pod takvim uvjetima sudjeluje na toj izložbi. Jedna je stranka mislila da je bolje uopće ne sudjelovati nego se prikazati u slici koja mora izazvati negativne dojmove, dok je druga stranka mislila da je bolje pojaviti se pod svaku cijenu i tako upozoriti svijet na svoje postojanje. Međutim ta izložba, takva kakva je bila, nije mogla pobuditi interesiranje za izlagačevu sudbinu. Bigelow je Trninu tješio da ona svojim djelovanjem u svijetu predstavlja mnogo značajnije i vjernije domovinu no što to čini ta izložba, koja se u izložbenom moru gubi neprimijećena.
Krenula je u Ameriku s pojačanom željom za uspjesima, jer su oni bili potrebni i njenom narodu.

Ta je američka sezona bila izvanredno sretna. Od 17. prosinca 1900. do 4. svibnja 1901. nastupila je četrdeset puta i činilo se kao da joj je i američka klima postala sklonija. Morala je otkazati samo četiri predstave. Pjevala je Brünhildu, Sieglindu, Elisabeth, Elsu, Fidelija, Santuzzu, pjevala je na koncertima kao novo arije iz Donizettijeve »Caterine Cornaro«, zatim drugi čin »Parsifala« s Van Dyckom kao partnerom, pjevala je Fior-

diligi u »Cosi fan tutte«. Nastupala je u svim velikim gradovima istočne Amerike: Bostonu, Philadelphiji, Baltimoreu, Chicagu, Cincinnatiju. Pjevala je prvu američku »Tosku« u Metropolitan-operi, pa je i tu doživjela izvanredan uspjeh, gotovo veći nego u Londonu. Pjevala je u Metropolitan-operi prvi put Isoldu i isto tako kao s Toskom doživljavala nezapamćene uspjehe. Čak i njen škrti dnevnik bilježi: *Prepuna kuća, kolosalan entuzijazam. — Veliki uspjeh. — Kolosalan uspjeh. — Oduševljenje u gledalištu.* — Posebna je radost bio novi posjet Pittsburghu i susret s tamošnjim Hrvatima, koji su joj tom zgodom, uz ostale darove, poklonili i veliku, umjetnički izrađenu srebrnu vazu što će joj do smrti biti jedan od najmilijih trofeja.
Osamnaestoga siječnja 1901. pjevala je Sieglindu u Metropolitan-operi, a u Slavonskoj Požegi je umirala njena majka. Saznala je to, naravno, tek mnogo kasnije, kad se vratila u Evropu. Kao i u slučaju ujakove smrti, rođaci su joj i sada zatajili smrt. Voljela je majku dubokom ljubavlju koja se nije pokazivala u nekim bučnim izljevima, nego u brižljivoj odanosti i nastojanju da joj život učini što je moguće ugodnijim. Posjećivala ju je redovno svake godine, obavještavala je o svojim putovanjima i svom radu, ali je nije vodila sa sobom, jer to majka nije htjela. Još na početku karijere, u Grazu, dovela ju je k sebi, ali poslije pola godine majka je izjavila da takav život njoj ne odgovara. Nikad se ne zna kad će biti ručak, a kad večera. Ona je naučena na sređen život, da ruča kad zazvoni podne, a da večera kad se oglasi Zdravomarija. Tu je suviše nemira za njene godine. Osim toga teško joj je gledati kako Milka živi nemirnim, nesređenim životom, što nikako ne može biti ugodno, a ni dobro za zdravlje. Zato će biti najbolje da ona pođe u Požegu i da tamo provodi starost u miru, uz rođake koji su isto tako obični ljudi kao što je i ona sama.
U vezi s tim američkim gostovanjem pisao je u svom prikazu »Zimska sezona« H. T. Parker, bostonski kritičar i dopisnik novina »Transcript«:

Miss Trnina je, najposlije, dobila punu zadovoljštinu. Kad je s Damroschem došla prvi put u New York, nije, razmjerno, pobudila zasluženu pažnju. Međutim Boston, koji je bio preziran kao nemuzikalan grad, spoznao je odmah njenu veličinu. Čini se da je New York prema svom odgoju imao uši i oči samo za robustniji način interpretiranja Wagnerovih muzičkih drama. Kad je miss Trnina ušla u sastav Metropolitan-opere praćena novim prestižem sve veće reputacije koju je zadobivala u Münchenu i Londonu, bila je žrtva prehlade i tako joj se sve do pretposljednje zime nije pružila prava prilika da se pokaže u punoj vrijednosti. Pa čak je i tada operna publika samo polagano znala ocijeniti njenu osebujnu vrijednost. I ne samo to, nego je ta publika još i sad nekako zbunjena. Ona je, na primjer, nenavikla na ženska svojstva njene Isolde, na beskrajno ženstvene tankoćutnosti kojima ona izgrađuje lik što ga je ta publika poznavala samo kao veoma junački. Ta publika isto tako ne shvaća atmosferu vesele, djevičanske mladosti kojom ona zaodijeva svoju Brünhildu u »Walküri«. Istu sudbinu doživljava i djevojačko poniranje u sebe samu kako to ona donosi u ulozi Elisabeth. Ali je ta publika spoznala i ocijenila ljepotu i snagu njena pjevanja, duboko, ali delikatno shvaćanje kojim produhovljuje svoje pjevanje i dramatsko shvaćanje kojim ga bojadiše. Ta publika počinje otkrivati bistru inteligenciju što analizira svaki takt muzike i svaku tekstovnu frazu, koja otkriva njihove muzičke ljepote i dramatsku važnost da ih salije u uzbudljivu cjelinu.

Poslije Amerike slijedilo je gostovanje u Londonu od 1. lipnja do 1. srpnja 1901. Pjevala je Brünhildu, Elsu, Elisabeth, Tosku i četiri puta Isoldu. Oduševljenje londonske publike i kritike bilo je, kao i prijašnjih godina, jednodušno i neograničeno. Tim se neugodnije dojmio glas zamjerke koji se javio kasnije kod münchenskih Svečanih igara. U »njenom Münchenu« — kako ga je nazivala — probijao se kroz zbor priznanja rezak glas koji je govorio da njeno pjevanje pati od nedostataka, glas koji je pobijao sve ono što je bilo ranije pisano o njoj u tom istom Münchenu, u Londonu i u Americi. Prvi je nastup bio u ulozi Elisabeth. Još 1890, kad je pjevala za angažman, pisali su o toj njenoj Elisabeth izrazima najvećeg oduševljenja. Kasnije su u Londonu i Americi pisali još zanosnije, a eto, jedanaest godina poslije toga, 31. kolovoza 1901. pisao je kritičar Dilmann o toj kreaciji s priznanjem iz kojega se čuje da je istom tada u cijelosti zadovoljila Wagnerovim zahtjevima koje postavlja u toj ulozi. Pa i ta je pohvala bila začinjena negativnom primjedbom o njenom glasu:

> Milka Trnina je pjevala Elisabeth. Tko ju je poznavao ranije u toj ulozi, taj ne zna kako je ona sad interpretira. Hladnoća i ukočenost, koje su kod te umjetnice bile često primjećivane, izgubile su se i prepustile su mjesto dubokoj produhovljenoj koncepciji, punom izražavanju bez ikakvih ograničenja, i tako je došao do najuvjerljivijeg potresnog izražaja onaj potpuno unutrašnji sukob kojega žrtvom ona postaje. Zahvaljujući tome, oštrina glasa, koja se opažala u visokim tonovima umjetnice, bila je potpuno neznačajna.

Dilmann je uvijek bio veoma štedljiv kad se radilo o pohvalama njenih ostvarenja. On je smatrao da je Katarina Senger-Betaque veća umjetnica od Trnine, da ima ljepši glas, življi temperamenat i nikako se nije mogao pomiriti s činjenicom da je Trnina ipak slavljena kao

najsjajnija zvijezda na münchenskom opernom obzorju, da je u Londonu i Americi slave kao jedinstvenu, nenadmašivu. On »unosi korekture« u te slavospjeve svojom konstatacijom da je njena kreacija Elisabeth u prošlosti patila od hladnoće i ukočenosti. On je nepopustljivo tražio u Trnininim kreacijama i ono što bi, uz neizbježne pohvale, mogao istaknuti kao nedostatak. U svojoj kritici o Elisabeth ubacio je kao usput primjedbu da su visoki tonovi oštri. Trnina se nije suviše iznenadila kad je to pročitala, ali se ipak zamislila. Oštrina tonova je opasnost koja ugrožava sve pjevačice, a što je najgore, čovjek to sam ne primjećuje. Bit će, dakle, potrebno podvrgnuti se čestitoj kontroli. Tko zna, možda Dilmann ima donekle pravo. Ona je mnogo pjevala, a to bi se moglo odraziti negativno na glasu. Ako Dilmann ima ma i malo pravo, bit će mu zahvalna za njegov superkritičan stav. Svako zlo može poslužiti i za neko dobro.

Kritika od 13. rujna o predstavi »Tristana i Isolde« pisana je donekle u istom tonu. U njoj su sadržane pohvale uz »neznačajne«, ali uporno negativne primjedbe o toj kreaciji koju su u Londonu još prije dva mjeseca slavili kao nenadmašivu. Takve negativne primjedbe, usprkos najpouzdanijoj sigurnosti da su rođene na tlu ljubomorne surevnjivosti, uvuku se čovjeku u podsvijest, pogotovo ako postoji i najmanja pretpostavka za njihovu opravdanost. U kritici je, između ostalog, bilo rečeno: »Milka Trnina postigla je svojom Isoldom velik uspjeh. Istina je da ona u nekim momentima mozgovnim tvorevinama nadomještava osjećajne emocije, ali se kod nje nijednog trenutka ne gubi istinski veliki zamah i karakteristično izgrađivanje koje provodi od samog početka.«

Dilmann je unio nemir u njenu svijest. Taj je nemir naišao na pogodno tlo. Posljednja je godina bila veoma uzbudljiva. Gostovanje u Americi, u Londonu, sad u Münchenu, majčina smrt — sve je to značilo veliko opterećenje za njene snage. Sa čežnjom je pomišljala na odmor poslije svršetka gostovanja. Preostao je još nastup u »Lohengrinu«, u kojem je željela pjevati Ortrud a ne Elsu. Ta operna »Lady Macbeth«, kako ju je nazvala američka kritika, bila je protuteža plemenitim karakterima koji su bili glavnina njena repertoara i dražila ju je baš svojim demonizmom. Uostalom, ona je za vrijeme stalnog angažmana u Dvorskoj operi pjevala mnogo više Ortrud nego Elsu. I tako je 4. rujna nastupila kao Ortrud. Telramund je bio Theodor Reichmann[1] s kojim je ranijih godina pjevala u »Ukletom Holandezu« i koji je bio njen oduševljeni obožavatelj. Elsu je pjevala Nordica, a Lohengrina Anthes. Herman Klein je pisao o Trnininoj Ortrud u svojoj knjizi: »Velike pjevačice mojega doba«:

> Kad je kreirala Ortrud, kreirala ju je jednako snažnim izražajem kao bilo koju drugu ovdje prikazanu ulogu. Scenu pred crkvom igrala je s takvom snagom da je pobudila interesiranje za tu ulogu koju je sama velika Tietjens smatrala vrijednom svake velike umjetnice.

— Zanimljivo je da je čak i Dilmann pisao samo pozitivno o toj kreaciji. Rekao je:

> Elsu je pjevala Lillian Nordica. Jednako je značajna bila Ortrud Milke Trnine. Umjetnica žrtvuje sve oštrom karakteriziranju. Ona čak zna kako će svom glasu dati zvukovnu boju koja potpuno odgovara značaju te strašne, podmukle žene. Reichmann i Trnina su nam pružili užitak jedinstvenih, neponovljivih kreacija.

I to je gostovanje svršilo uspješno, sretno, slavno, iako je Dilmann svojim kritikama ponešto zasjenio sjaj uspjeha.

Iz Münchena je pošla s teticom u Zagreb i u Slavonsku Požegu da pobliže sazna o majčinoj smrti, da uredi grob i da joj postavi spomenik. Umrla je majka bez bolovanja, sasvim neočekivano. Istina je da je posljednje vrijeme osjećala poteškoće kod uspinjanja stepenicama, da je patila od kašlja, ali nije tome posvećivala pažnju.

[1] Reichmann Theodor (1849—1903), njemački bariton. Član Dvorske opere u Beču. Umjetnik velike kulture, snažna i baršunasta glasa. Pjevao u Metropolitan-operi, Covent Garden Operi, u Bayreuthu i Münchenu.

Njen se život odvijao u mirnom tempu, bez ikakvih duševnih ili tjelesnih napora. Liječnika nije htjela konsultirati — čemu? Starost je starost. I tako su je našli ujutro 18. siječnja 1901. u postelji kako sjedi naslonjena na jastuke. Umrla je od kapi. Bilo je utješno čuti da je bez muka napustila ovaj svijet.

Trnina je pošla na odmor u Cortinu d'Ampezzo u društvu prijateljâ.

U divnoj prirodi i dragom društvu ponovno je oživljavala njena radna ambicija, rađale se želje u vezi s planovima za budućnost. Tu je bila nabačena ideja da bi ona, zapravo, trebala što je više moguće boraviti u planinskim krajevima srednje nadmorske visine, jer, kako se čini, taj zrak i klima djeluju na nju veoma povoljno, pogotovo ako se uoči osjetljivost njenih dišnih organa. Trebalo bi, dakle, da negdje u blizini Münchena, možda u predjelu Salzburških Alpa, kupi neku kuću, da tako položi osnovu i za budućnost. Ona je svojim radom vezana za München, gdje nastupa kao stalan gost u Dvorskoj operi i kod Svečanih igara. Tamo žive njeni najintimniji prijatelji, ondje je posjećuju engleski i američki prijatelji koji dolaze na bayreuthske i münchenske Svečane igre. — Ideja o kupnji kuće nije je napuštala.

Posljednja američka sezona bila je jedinstveni trijumf. New York je najposlije bio pobijeđen do kraja. Nastupila je četrdeset puta, a nije morala otkazati ni jedan jedini nastup. To jest, tačnije rečeno, jedan je ipak otkazala, ali taj nije bio u okviru opernih sudjelovanja, nego na području privatnih nastupa. A ni taj nije bio otkazan zbog zdravstvene indispozicije, nego zbog indignacije, zbog povrijeđena ponosa.

Pruski princ Heinrich došao je u posjet New Yorku. Njemu u čast u Metropolitan-operi je izveden drugi čin »Tannhäusera« kao svečana predstava. Ona je, dakako, pjevala Elisabeth. Međutim, jedan američki milijunaš je u svom domu spremao veliko veče u čast princu i želio je da to veče bude što senzacionalniji društveni događaj. Jedna od senzacija te večeri trebao je biti koncert najboljih opernih umjetnika. Trnina nije bila pozvana da kod toga sudjeluje. Primadonski udio trebala je preuzeti L. Breval, njemačka pjevačica švicarskog porijekla, koja je godinu dana ranije nastupila prvi put u Metropolitan-operi i izazvala veoma živa raspravljanja i oprečna mišljenja o svojim sposobnostima.

Spomenuti milijunaš bio je jedan od oduševljenih obožavalaca pjevačice Breval, ali na njegovu veliku žalost ona je neočekivano postala glasovno indisponirana. Koncert nije smio biti krnji. Poslao je, dakle, svog tajnika k Trnini da nju angažira za taj koncert. Da bi potkrijepio svoje snubljenje, tajnik je izjavio kako se njegov principal nada da će se ona sasvim stalno odazvati tom pozivu, jer, najposlije, taj će koncert biti izveden u počast njemačkom princu, a ona je njemačka primadona.

»Vaš se principal prekasno sjetio da sam njemačka primadona. Osim toga njemački princ me je već čuo kod svečane predstave u Metropolitan-operi, a to je bila najveća počast koju mu je New York iskazao. A najposlije, u New Yorku se nalaze, osim mene i miss

Breval, još i druge primadone i vaš principal može princu prikazati neku drugu umjetnicu koju on još nije čuo.«
Tajnik je dalje insistirao na tom da baš ona treba da pjeva kod te priredbe, a kad svi argumenti nisu pomogli, pokušao je da je sklone ponudom visokog honorara. Nuđao je pet tisuća dolara.
»Ne samo pet tisuća dolara nego ni deset tisuća ne bi me moglo skloniti da pjevam kod vašeg principala.«
Tajnik je otišao obogaćen iskustvom da novac ipak nije svemoćna sila.

Početkom svibnja 1902. napustila je Ameriku i uputila se u München sretna i zadovoljna. Prošlost je svojim rezultatima odavala priznanje svemu što je dotad učinila i kako je učinila, a budućnost se ukazivala u najprijaznijim perspektivama.
A onda, jednoga prekrasnoga ljetnog popodneva, za vrijeme odmora koji je provodila u Engadinu u Švicarskoj, započeo je uvod u najteže, neće biti pretjerano ako se kaže tragično razdoblje njena života.
Započelo je sasvim nedužnim povjetarcem koji se spustio u nizine s alpskih visova, na kojima je nenadano pao snijeg. Za vrijeme šetnje, a pod utjecajem hladnih zračnih struja, osjetila je neuralgične bolove na lijevoj strani lica. Osim toga je nervus facialis — mimički živac — znao povremeno zatreperiti, što se neprijatno odražavalo potezanjem lijevoga kraja gornje usnice. Nadala se da će se to izgubiti isto tako kako je i došlo, bez ikakvih značajnih popratnih pojava. Mislila je — prehlada, kakvih je uvijek bilo. Nešto neugodnija nego obično, jer je nervus facialis svojim treperenjem uzrokovao malene smetnje kod pjevanja, ali sve to ipak nije pobuđivalo neke posebne bojazni. Vjerovala je da je ta prehlada bila uvjetovana i općom premorenošću. Njeni su nastupi prošle sezone ipak bili skopčani s naporima kojima, kako se čini, nije dorasla u dovoljnoj mjeri. Odlučila je dakle da te jeseni ne pođe ni u Ameriku, nego da će lijepo mirovati godinu dana, da bi se čestito

odmorila. Uostalom, odmor joj je bio potreban i zbog kontrole nad pjevanjem. U posljednje vrijeme nekako nije sve bilo kako treba. Možda je Dilmann prije godinu dana zaista imao pravo. Sad je i sama bila uvjerena da treba nešto poduzeti. K tome se pridružilo i to nesretno treperenje mimičkog živca. I tako je pošla k Lilli Lehmann da kod nje zatraži savjet. Voljela ju je i poštivala kao divnu umjetnicu i cijenila kao izvanrednog pedagoga. Dogovorile su se da će ona u rujnu doći u Plomberg na Mondseeu, nedaleko od Salzburga, gdje je Lehmannova imala vilu u kojoj je provodila ljetne mjesece, da će tamo ostati neko vrijeme i raditi na uklanjanju nedostataka. Doputovala je 23. rujna. Lehmannova je već kod prvog sata ustanovila da je postava glasa nepravilna, suviše »flach«-plosnata. Trebat će mnogo vježbati i to najviše na vokalu »u«. Ostala je tamo do 12. listopada.
Listovi iz dnevnika tih dana često su puta interesantni i zabavni jer crtaju različitost karaktera dviju velikih umjetnica i jer ih prikazuju u privatnom životu. Dvadeset i osmoga rujna je, na primjer, zapisala:

Poslije podne smo pošle u St. Lorenz. Tmurno vrijeme, ali ugodan zrak. Došla sam kući i vježbala. Mnogo sam čitala: Tschudijevu »Marie Antoinette«. Onda: »Kritika jezika« Fritza Mautnera. Osim toga nekoliko dobrih novinskih članaka. Čitala sam i bilješku o tome, kako je Shakespeare u slaboj pripovijesti Talijana Girarda Cinthia našao i obradio materijal za svojega »Otela«.

Posegnula je za »Otelom«. Čitale su ga zajedno i raspravljale o njemu. Lehmannova je bila najviše impresionirana petim činom, završetkom tragedije, kad zaslijepljena strast provaljuje iz Otela poput nesavladive elementarne sile. Što se tiče Trnine, ona je bila zapanjena dubinom i bogatstvom psiholoških obrata, koji slijede jedan za drugim prije same katastrofe.
Trnina je za vrijeme tog boravka u Plombergu uz bilješke o postignutom uspjehu kod pjevanja donijela i lako nabačen portret Lilli Lehmann, kakva je bila u svakidašnjem životu. Zapisala je, na primjer:

29. IX. Poslije podne provezle smo se brodom jezerom, a onda smo pješačile. Kod te prilike neki nas je čovjek prestigao svojim kolima. Najednom Lilli potrči za njim i počne nešto vikati, na što je on zaustavio kola. Nisam znala što je htjela. Kad sam došla bliže, čula sam kako ogorčeno prigovara kočijašu zbog toga što naočnjaci na ormi, na oglavu, neprestano udaraju konju po očima. Kočijaš joj je morao uz stisak ruke obećati da će to popraviti. Kad je malo odmaknuo, ona je rekla: »Kako da ne! Šipak! Ništa neće popraviti, razbojnik!«

Lilli sama nosi drva u kuću, kopa u vrtu, nosi zemlju za gredice, a uz to se bavi pisanjem, svaki dan vježba glas, daje satove meni i svojoj nećakinji i veoma je aktivan član društva za zaštitu životinja. A i kuha, i to dobro.

Uz redovno uzimanje satova Trnina se i mnogo odmarala. Bilo je dana kad nije išla ni na sat, nego je ležala kod kuće, čitala i pisala pisma. Poslije takva odmora i satovi su bivali uspješniji, bolji. Mnogo je vježbala. Najmanje dva sata dnevno. Vrijeme je bilo jesensko, kišovito, ali uvijek su se javljali još i sunčani dani i onda je mnogo šetala. Sama, ili u društvu s Lehmannovom. Sedmoga listopada pošla je na poštu u Scharfling da podigne paket koji su joj poslali iz Münchena. Pošla je tamo poslije održana sata. Zapisala je:

Sat je bio dosta dobar. Pošla sam u Scharfling na poštu. Srela sam Lilli koja mi je dolazila u susret. Kad je ugledala moj paket, upitala me: »No, jeste li dobili svoje čarape? Koliko pari imate?« Odgovorila sam joj da imam trideset do četrdeset. »Za ime božje! Ja sam uvijek imala najviše šest pari. Od tih nosim samo dva. Svako veče operem onaj par koji sam tog dana nosila i slijedećeg su dana opet suhe. U Americi sam imala sa sobom samo tri para (bila je tamo pet mjeseci) i samo dvije košulje. To je svake večeri bilo oprano, i tako sam uvijek imala čisto rublje. Vi biste mogli raditi isto tako.«

Poslije podne sam išla s njom pješice do jezera i natrag. Padala je kiša koja se pretvorila u pljusak.

Došla sam kući oko sedam sati. Razgovarale smo o mnogočem. Bilo je veoma interesantno.

9. IX. Danas sam kod Lehmannove vježbala recitativ u drugoj ariji Donne Anne. Sve u svemu postaje uistinu bolje. Vidjela sam danas cijelu kuću. Sve su sobe veoma svijetle i prostrane, ali strahovito neprijazne. Nigdje sagova, a što se tiče namještaja, samo najpotrebnije. Jedino drvene ili slamnate stolice. Poslije sata Lehmannova je radila u vrtu. Sadila je grm kupina. Malen vrt oko kuće izgleda isto tako divlje i neprijazno, napola njegovano. Pogled s gornjega kata je lijep. Lehmannova mi je dala veoma dobar Nietzelov feuilleton u kojem govori o odnosu Richarda Wagnera i Mathilde Wesendonck. Tom odnosu — prema Nietzelovu pisanju — veoma lijepom i uzvišenom zahvaljuje »Tristan i Isolda« svoj nastanak. Poslije podne sam ostala kod kuće, vježbala i pisala u London zbog gostovanja.

Kao što se vidi iz tih bilježaka u njenu je životu još sve normalno, još nema rječitijih glasnika neke nesreće. Ona se odmara, obnavlja snage, a u radu s Lehmannovom popravlja tehniku pjevanja. Ona ugovara gostovanja za proljetnu sezonu u Londonu, raspoloženje je optimističko. Istina, nervus facialis još se uvijek nije smirio, ali ona vjeruje da je to zapravo samo neznatna smetnja kojoj će se naći lijeka.

11. listopada je zapisala:

Danas je sat bio mnogo bolji. Šteta što moram prekinuti, jer Lehmannova mora natrag u Berlin zbog koncerta koji je uglavljen za tridesetog. Poslije podne pošle smo pješice na jezero, Lilli, nećakinja i ja. Kad smo se vraćale kući, ugledale smo na livadi nekog čovjeka kako sjedi pod jednim drvetom. Prošle smo mimo njega, kad se Lilli najednom okrene i poviče: »Što to imate u ruci?« Čovjek je pogleda nasmiješen i rekne: »Češljugara.« (Vjerojatno se nadao da će prodati uhvaćenu ptičicu.) Uto ga Lilli zgrabi za ruku s riječima: »Dajte to odmah ovamo!« Čovjekovo lice je izražavalo istodobno bijes i strah da bi mu ptičica mogla odletjeti. Nastalo je kratko

natezunje i, najednom, ptičica je izletjela iz čovjekove ruke. On je instinktivno skočio na noge i teško razočaran pratio let ptice mrmljajući: »Pa to je ptica pjevica, te smijem loviti.« »Te ne smijete loviti. Sramite se! Odmah ćete poći sa mnom i ja ću vas prijavati. Fuj! Sramite se!« Uslijedilo je nerazumljivo mrmljanje čovjeka, koji je ipak bio zastrašen, ali Lehmannova je dahtala od bijesa. Pošla je uistinu u općinu da prijavi tog pticolovca i tražila je da pošalju žandara po njega. »Kad bih ja znala sve tako sigurno, kao što znam da žandar neće tamo otići, bila bih velik mudrac.«

Dvanaestoga je otputovala natrag u München, dvadeset i devetoga doputovala u Berlin da produži rad s Lehmannovom. Ostala je u Berlinu dva tjedna, i kako je zapisala u dnevnik: *Lilli je bila oduševljena koliko sam uznapredovala za to vrijeme.* Zadovoljna i mirna vratila se u München.

S pjevanjem je opet bila na nekadašnjoj visini, opet je svjesno i sigurno vladala pjevačkim izražajem, jedino je ostalo nepromijenjeno stanje s nervusom facialisom, odnosno s neuralgičnim bolovima na lijevoj strani lica. Kad se vratila u München, pošla je k liječniku koji joj je bio preporučen kao izvrstan stručnjak. Taj joj je rekao da slučaj nije nimalo kompliciran i da će alkoholna injekcija sve urediti.

Posljedice injekcije su bile strahovite. Umjesto smirenja nepokorna živca nastupila je kljenut lijeve strane lica, bili su paralizirani svi mišići na toj strani lica koja se opustila u mrtvilu, lijevo je oko gotovo iskočilo iz očnice, a živac je i dalje ostao nesvladan. Bilo je bolno pogledati je. Lice, koje nije bilo lijepo u onom smislu kako su lijepa lica što na prvi pogled osvajaju svojom dopadljivošću, nego kojeg je ljepota bila u skladnosti linija, a prvenstveno u mekoći i bogatoj izražajnosti svega što je doživljavala, svake misli, svakog osjećaja, — to se lice pretvorilo u neskladnu masku, na kojoj je jedna strana bila nepovrijeđena i izražajna, a druga unakažena ružnim mrtvilom izobličenih crta. Može li čovjek zamisliti teži udarac sudbine? Bilo joj je trideset

i osam godina, slavili su je na dva kontinenta kao jedinstvenu pjevačicu-glumicu, bila je fanatički zaljubljena u svoje zvanje, u kojem su lice, tjelesna skladnost i pokretnost jednako važan izražajni instrument kao što su važne glasnice i glumačka nadarenost, a sad je doživjela tu strahotu koja je prijetila da je smlavi nedoglednošću svojih posljedica! S tako unakaženim licem nije mogla pomišljati na to da bi i dalje ostala u zvanju koje nemilosrdno odbacuje sve nekompletnosti. Nije bila daleko od očajavanja, ali nije mu se smjela prepustiti. Nije to smjela zbog sebe same, a nije smjela ni zbog tetice, koja je opet sa svoje strane morala glumiti mir i vjeru u ozdravljenje što ga je liječnik obećavao, da ne bi svojim strahovanjem i mukama povećala Milkine patnje. I tako su patile jedna uz drugu, jedna zbog druge, a da nisu mogle ni smjele tražiti olakšanje svojim mukama u međusobnom povjeravanju. I jedna i druga su se pitale: »Je li to kraj? Hoće li zauvijek ostati unakažena? Što može uslijediti poslije toga?« Javljala su se pitanja, jedno mučnije od drugoga, a liječnik je obećavao i uvjeravao da će se stanje popraviti, da će opet sve biti dobro. Ali taj isti liječnik je isto tako utješnim riječima obećavao ozdravljenje prije nego što je ubrizgao fatalnu injekciju. Željele su da bi mu mogle vjerovati, ali su se uvijek javljale nove sumnje. Tim više što su dani prolazili, a stanje se samo neznatno popravljalo. A imala je ugovoreno gostovanje u Londonu za mjesec svibanj. Najposlije više nije mogla izdržati i prekinula je s tim liječenjem. Prema savjetu nekih prijatelja pošla je u Heidelberg da se podvrgne liječenju uz primjenu električne struje i vruće vode.

Bila sam pacijent profesora Erba, a kad je on drugog ožujka morao otputovati, preuzeo me je profesor Brauer. Do dvadeset i petog travnja liječenje je u tolikoj mjeri uznapredovalo da sam mogla otputovati u London. Stigla sam tamo preko Pariza dvadeset i šestog travnja. Odsjela sam u Savoy-hotelu. Dvadeset i osmoga sam pošla u Covent Garden Operu. Svi su se radovali što me vide. Novinski izvještaji o

mojem oboljenju bili su beznadni. Bojali su se da neću doći. Razgovarala sam s Van Dyckom, Klöpferom i Richterom koji me nije prepoznao. Srela sam i Ernesta Kraussa.

Slijedile su probe za »Walküru«, »Siegfrieda« i »Sumrak bogova«, a šestoga je trebala nastupiti prvi put u »Walküri«.

I opet je jednom stajala pred sudbonosnim: biti ili ne biti — pred nastupom, koji će biti presudan za budućnost. Ona je sama bila uvjerena da opet vlada starim snagama — inače se ne bi odvažila na nastupe — ali, kako je već iskusila, predrasude javnosti su leća koja zna izobličiti vrijednost najljepšeg ostvarenja, a njeno je oboljenje stvorilo pogodnu atmosferu za njih.

Svaki je nastup na pozornici, gotovo u pravilu, riskantan pothvat. Glasovna i živčana dispozicija ili indispozicija znaju prirediti ugodna ali i neugodna iznenađenja. Njima se zna pridružiti još i trema povećavajući mogućnost promašaja. Predstojeći nastupi su bili uzbudljiviji od svih prijašnjih s više razloga. Prije svega trebalo je nastupiti poslije oboljenja koje je teško ugrožavalo njene sposobnosti. Osim toga nije nastupala gotovo godinu dana, a lično raspoloženje bilo je pod impresijom susreta u direkciji Covent Garden Opere, gdje su joj rekli da su londonski izvještaji o njenu oboljenju bili beznadni; bojali su se da uopće neće doći, mislili da je s njom svršeno. Morala je dakle pobijediti i razbiti još jednog protivnika, koji se zove fama, a ta se već prilično razmahala. Istina je da je već prva proba za »Walküru« pokazala neosnovanost negativnih glasina i uprava Covent Garden Opere je to, razumljivo, nastojala sugerirati javnosti; međutim javnost prima takve sugestije sa stanovitom rezervom.

Presudna izvedba »Walküre« bila je sjajno posjećena. Najveći broj posjetilaca bili su obožavatelji koji su došli s bojažnju da će, možda, morati konstatirati opravdanost negativnih glasina, ali i sa željom da ponovo dožive voljenu umjetnicu onakvu kakvu su je sačuvali u svojim sjećanjima.

U dnevnik je zapisala: *Publika me je srdačno pozdravila. Kralj i kraljica su bili na predstavi.*

A kritika? — »Westminster Gazette« je pisala:

> Jučer je s izvanrednom srdačnošću bila pozdravljena kao Brünhilda najprofinjenija, najsjajnija od svih pjevačica koje su posljednjih godina bile angažirane u Covent Garden Operi — famozna Wagnerova primadona Milka Trnina. Rođena u historijskom gradu Zagrebu, Trnina je, prema općem priznanju, najveća umjetnica koju možemo čuti na opernoj pozornici.

Njezin dnevnik bilježi dalje: *7. V. »Siegfried«. Kralj i kraljica u gledalištu. Kralj nam je po Richteru zahvalio i čestitao.*

Devetoga svibnja završen je prvi ciklus »Prstena Nibelunga« predstavom »Sumrak bogova«.

»Times« je rekao:

> Cijela »Trilogija« nije bila trijumfalna samo za Hansa Richtera nego i za Milku Trninu koja je posljednje tri večeri pjevala tako da njena interpretacija nije nikada bila nadmašena — ni pjevački ni glumački. Čak i onda, kad njen glas ne bi bio tako veličanstveno lijep, ona bi bila jedna od uistinu malobrojnih velikih glumica našega vremena.

Slijedile su reprize »Walküre«, »Siegfrieda« i »Sumraka bogova«. »Pall Mall Gazette« je poslije toga drugog ciklusa »Prstena Nibelunga« pisala:

> Brünhilda Milke Trnine je davala najotmjeniji čar predstavama ciklusa »Prsten Nibelunga«. Tu smo se, doista, sreli s umjetnošću značajnog stila. Veliki glas je, naravno, odlika koja čovjeku u najkraće vrijeme osigurava najunosnije zvanje. Intelekt je dobro koje daje najveće prednosti, ali da netko posjeduje jedno i drugo, to je zaista umjetnička nadarenost najrjeđe vrste, a nema sumnje da Milka Trnina posjeduje jedno i drugo. Ona je najprofinjenija od svih živućih opernih umjetnica. Tako je izražajna, tako divno jedinstvena i jednostavna u svemu što stvara, da njene kreacije prkose svakoj kritici i analizi.

Ta posljednja konstatacija, isticanje njenog intelekta, može se sresti u brojnim kritikama njemačkih, engleskih i američkih kritičara kao značajna crta njene ličnosti, po kojoj se ona ističe među svim opernim umjetnicama. Taj se intelekt očituje u njenim kreacijama koje se odlikuju ranije nepoznatim psihološkim osjenčavanjima, obratima i stanjima što karakteriziraju te kreacije, pa tako one postaju istodobno bizarne i jednostavne, jer su izgrađene zapanjujućom logičnošću i uvjerljivošću.

19. svibnja je morala otkazati predstavu »Walküre« zbog prehlade. Dalje bilježi u dnevnik:

22. V. »Walküre«. Poslije drugog čina Van Dyck nije mogao dalje pjevati. Bio je potpuno promukao. Kralj i kraljica u gledalištu.

26. V. »Tristan i Isolda« s Van Dyckom. Kralj i kraljica u gledalištu.

29. V. »Tannhäuser«.

Kakva sreća opet moći raditi, nastupati, doživljavati stvaralačka uzbuđenja, osjećati odjek vlastitih doživljaja u reagiranju publike u gledalištu i partnera na pozornici — a sve to poslije teških dana strahovanja i kolebljivih nada koje su pratile razvitak oboljenja i polaganog liječenja. Istina, nervus facialis je i dalje ostao neukroćen, lijeva strana lica nosila je tragove pretrpljene kljenuti, ali ona je mogla nastupati i pjevati i postizavati iste uspjehe kao i prije oboljenja. Osim toga oživjela je nada da će daljnjim liječenjem biti moguće popraviti i preostale posljedice nesretne prehlade. Da publika ne bi eventualno primijetila treperenje nepokorna živca i tim prouzročenu neskladnost lica, nastojala je da kod nastupa izlaže publici što je manje moguće lijevi profil, ili je čak pjevala okrenuta leđima. To je mogla, jer je bila izvanredno muzikalna i nije bila upućena da pogledom prati dirigentov štapić. Sve je to trebalo svladati na takav način da publika ne bi od toga ništa primijetila i da bi se gluma i svi pokreti odvijali najprirodnijim načinom. Bilo je naporno, ali postignuti rezultati davali su nov podstrek i radosno osjećanje pobuđeno postignutim uspjehom.

Prilikom toga gostovanja imala je interesantan interview s Fredom Brandesom, dopisnikom münchenskih novina »Allgemeine Zeitung«, koji je bio objavljen 22. svibnja pod naslovom »Milka Trnina o izvedbi Wagnerovih djela«, a iz kojega citiramo:

Poznata münchenska umjetnica vagnerijanka Milka Trnina nastupa u Covent Garden Operi u Londonu, gdje se nalazi na kraćem gostovanju koje će završiti za nekoliko tjedana. Imao sam priliku da razgovaram s njom.

Naš se razgovor najprije odnosio na pitanje mogu li djela bayreuthskog majstora postati popularna u Londonu, odnosno u Engleskoj. Umjetnica misli da o tom ne može biti nikakve dvojbe.

Poslije toga razgovor se usmjerio na mišljenje o publici londonske Opere. Umjetnica je izrazila mišljenje da publika u ložama i parketu ima manje smisla za umjetnost nego srednja publika. U višem je društvu pohađanje kazališta, moglo bi se reći, stvar neke uobičajene dužnosti, tu jedan neće da zaostane za drugim. Stvar stoji drugačije s građanskom publikom koja posjećuje dvorove muza zbog uživanja i pouke.

Poslije toga upitao sam umjetnicu čime se, prema njenu mišljenju, Wagnerov pjevač razlikuje od drugog opernog pjevača? Precizirala mi je svoje mišljenje da pjevanje u Wagnerovim operama nipošto ne iziskuje veće pjevačko znanje nego što je potrebno za izvođenje uloga u drugim operama. Ali isto tako sasvim odlučno pobija mišljenje da je i s manje pjevačkog znanja moguće udovoljiti zahtjevima koje stavlja kreiranje neke uloge u Wagnerovim djelima. Na žalost, kod većeg dijela publike još uvijek vlada mišljenje da za ostvarivanje uloga bayreuthskog Majstora nije potrebna neka naročita ljepota glasa, nego da je jedino važno da pjevač može ustrajno i glasno vikati. Novije vrijeme je, na sreću, prekinulo s takvim predrasudama, ali njoj su još nedavno neki ljubitelji opere u Münchenu govorili da je, zapravo, šteta što nastupa u Wagnerovim djelima, jer .... pjeva suviše lijepo.

Što se tiče planova za budućnost, Trnina je izjavila da su oni u velikoj mjeri ovisni o njenom zdravstvenom stanju.

Ta budućnost, koja je u vrijeme tog interviewa bila još potpuno neizvjesna, dobila je ubrzo sasvim određen smjer.

Maurice Grau, direktor velikog opernog koncerna, koji je uključivao londonsku Covent Garden Operu i njujoršku Metropolitan-operu, povukao se krajem 1902. s mjesta direktora koncerna zbog slaba zdravlja. U New Yorku je za direktora Metropolitan-opere izabran Heinrich Conried, kojeg je Trnina poznavala samo po čuvenju. Za vrijeme gostovanja u Londonu doživjela je u vezi s tim susret, koji ju je, protiv vlastite volje i želje, uvukao u prilično glasnu raspru što ju je u svijetu izazvao Wagnerov »Parsifal«.

Svojom isključivom vezanošću za Bayreuth, »Parsifal« je bio pojam za sebe, upravo egzotika. Širom cijeloga svijeta, mnogi je ljubitelj Wagnerove umjetnosti čeznuo da doživi kazališnu izvedbu »Parsifala«. — »Parsifal« je raspaljivao maštu i čežnju upravo svojom bayreuthskom isključivošću. Osim toga bio je ovijen koprenama tajanstvenosti. Pisalo se i govorilo da mu je sadržaj crpljen na izvorima srednjovjekovne kršćanske legende, a da je prožet Wagnerovom filozofijom u koju još nitko nije proniknuo do kraja. Govorilo se o muzici koja je posljednja riječ velikoga kompozitora. Nikakvo čudo da su direktori mnogih opernih kazališta nestrpljivo očekivali 1903. godinu, kad se navršavalo 20 godina od Wagnerove smrti. Tada je nastupalo utrnuće bayreuthskih isključivih prava na izvođenje »Parsifala« poslije čega se za poduzetne direktore ukazivala mogućnost da dođu do toga ekskluzivnog djela za kojim su žeđale mase željne muzičkih senzacija.

Prvi koji je posegnuo za tim žuđenim djelom bio je Heinrich Conried. Njegova ambicija da spremi što senzacionalniju nastupnu sezonu ne bi mogla biti bolje zadovoljena. Objavio je svijetu da će odmah poslije isteka bayreuthskih prava izvesti »Parsifala« u Metropolitan-operi.

Vila Wahnfried je na tu objavu odgovorila gromoglasnim protestom. Cosima je zatrubila na uzbunu:

»Svetogrđe! Vrijeđanje velikog Wagnera! Nepoštivanje njegove posljednje želje! Vrijeđanje umjetnosti! Bayreutha! Vrijeđanje najsvetije tvorevine u Majstorovu opusu!«

Apelirala je na njemački patriotizam, na srca svih ljudi dobre volje širom cijeloga svijeta, na osjećaj pijeteta prema pokojnom Majstoru i prema njegovu najuzvišenijem djelu.

»'Parsifal' nije opera u običnom smislu riječi, nije roba za poslovne spekulacije opernih direktora! On je obre-

dna svečanost svoje vrste koja bi, prenesena na tuđe terene, izvan rodne bayreuthske sredine, značila profanaciju najsvetijih Majstorovih zavještaja. On je želio da 'Parsifal' ostane zauvijek vezan isključivo za Bayreuth, gdje je sve usklađeno da bi se stvorila atmosfera u kojoj jedino mogu doći do izražaja sve jedinstvene ljepote toga najvišeg ostvarenja njegova genija.«

Cosima je već odavna znala da će doći do toga do čega je došlo, pa je već dvije i pol godine ranije uputila Reichstagu u Berlinu molbu, da bi se autorska zaštita »Parsifala« produžila za slijedećih dvadeset godina. Vjerovala je ona i svi njeni prijatelji da će uspjeti s tom molbom. Uslijedilo je teško razočaranje: molba je bila odbijena. Bio je to neočekivan i težak udarac.

Conried je pokušao sve i sva ne bi li mirnim putem riješio pitanje koje je izazvalo priličnu buru. Ponudio je visoku naknadu za pravo izvođenja, ali je ponuda bila odbijena s negodovanjem. Kad je uvidio da stvar neće ići bez buke, a uvjeren u svoje pravo, odlučno je započeo s organiziranjem namjeravane izvedbe. U prvom je redu usmjerio korake na to da osigura najbolje tumače glavnih uloga i partiture djela. Kako je ispravno ocijenio budući razvoj te afere, znao je da će najžešći napadaji uslijediti na pitanju autentičnog tumačenja i interpretiranja partiture. Da bi osujetio protivnikov udarac, zaputio se u Evropu s namjerom da predobije za svoju izvedbu neprijeporno priznate interprete glavnih uloga: Burgstallera za ulogu Parsifala, Van Rooya za ulogu Amfortasa. Oni su realizirali pobjedonosno svoje kreacije u Bayreuthu, gdje su se spremali za to pod rukovodstvom same Cosime Wagner. Na taj bi način bayreuthska tradicija bila prenesena u New York. Nadalje je za ulogu Klingsora već angažirao Otta Goritza, apsolventa bayreuthske škole, Knieseova i Cosimina učenika, a kao dirigenta Alfreda Hertza koji je bio veoma dobro poznat ne samo u Njemačkoj nego i u Londonu, gdje je već ranije dirigirao s velikim uspjehom brojne koncerte.

Cosima je poslije neuspjeha s Reichstagom i poslije neuspjelih pokušaja prijatelja da ipak nekako onemoguće

Conriedovu namjeravanu izvedbu pisala Hansu Richteru, koji je u Covent Garden Operi dirigirao Wagnerov ciklus, kod čega je sudjelovala i Trnina:

Ne mogu da se smirim zbog Amerike i pitam samu sebe ne bi li ti mogao djelovati na sve umjetnike, a napose na bayreuthske, da im rekneš svoje mišljenje i da ih upozoriš da se ne bi dali premamiti na tu stranu. Kad su neke velike američke novine meni stavile upit o tom slučaju, odgovorila sam: očekujem da će svi umjetnici znati poštovati Majstorovu volju.

Cosima nema čiste savjesti; zna da se nije dobro ponijela prema Trnini poslije Svečanih igara 1899. Boji se da bi joj Trnina, eventualno, mogla htjeti vratiti milo za drago, da bi u prijekoj situaciji koja se nagovještavala u vezi s pitanjem izvođenja »Parsifala« izvan Bayreutha, mogla poduprijeti protivničku stranku. Da bi tu eventualnost obesnažila, i držeći se one da je navala najbolja obrana, ona je ubacila u svijet glasine da će se Trnina, dakako, odmah priključiti neprijateljima Bayreutha.

Dok je s jedne strane pokušavala interprete odvratiti od Conrieda, s druge je strane već dijelila udarce koji su trebali pogoditi eventualnoga protivnika, da bi tako unaprijed oslabila i obezvrijedila značenje njegova postupka. Tako je otpočela s napadajima na Trninu davno prije nego što je Trnina uopće došla u situaciju da u toj stvari zauzme nekakav stav.

Na Cosimino je pismo Richter odgovorio:

Jedva da će biti moguće spriječiti američko oskvrnuće. Na pitanje koje sam uputio Van Rooyu da li će on i Burgstaller sudjelovati kod toga sramotnog atentata, odgovorio mi je slijedeće: Židovski nasljednik Grausa — (njemački »grausen« znači »spopada me jeza«; Richter namjerno pravi igru riječima ciljajući na Mauricea Graua koji je bio Židov) *— ne znam mu imena, što uostalom i nije važno, jer se ti čove uvijek drugačije nazivaju — dao je članovima ugovor na potpis, a da im nije rekao ništa o novitetima za buduću sezonu. Poslije lupeškog ugovora izišao je s farbom na vidjelo, naime da će davati »Parsifala« i da gospoda moraju sudjelovati,*

ili će, u slučaju da uskrate sudjelovanje, platiti teške penale. Pravo bi bilo da su gospoda unaprijed postavila pitanje i svoje uslove prije potpisa ugovora, naime da neće sudjelovati kod izvedbe »Parsifala« — jer kod kazališta nema tajni, — tako da su morali biti upućeni o direktorovim nepoštenim namjerama. Što se mene tiče, stojim Vam potpuno na raspolaganju, ali ne očekujem nikakva uspjeha od pismenog poziva umjetnicima. Pouzdajem se jedino u svetost samoga djela. Ako ona bude oskvrnuta dodirom prostačkih, nečistih ruku i djelo ostane bez dojma, to će biti zaslužena kazna, naime izostat će »gešeft«. Ponavljam da ću učiniti sve što želite, ali poziv umjetnicima mogao bi biti opasan i sasvim sigurno bezuspješan. Intendanti i direktori kazališta digli bi strahovitu galamu zbog zavođenja na nevjeru, a draga njemačka štampa opet bi imala, prividno, pravo da se obori na Bayreuth. Lopovi se uvijek slože kad se radi o tom da razore ono što je dobro i da izvedu nešto loše.

Na pitanje da li ne osjeća čežnju za Bayreuthom, odgovorila mi je gospođa Trnina da joj nije nikako jasno čime je mogla uvrijediti Bayreuth. Govorila mi je s entuzijazmom o Vama i o umjetničkim dojmovima koje je tamo doživjela, ali mi nije rekla ništa određeno. Mislim da bi rado došla ponovno u Bayreuth, kad ne bi zbog toga morala skratiti boravak u Londonu. Čini mi se da je glavni razlog njena sustezanja u tom što bi preranim prekidanjem londonskog gostovanja morala pridonijeti novčanu žrtvu. Tako mi se činilo. Nije se izjasnila određeno.

Conried se najavio Trnini u posjet. Došao je da zaključi s njom ugovor za buduću sezonu. Dogovorili su repertoar, gostovanja izvan New Yorka, a onda je došlo na red i veoma osjetljivo pitanje — izvedba »Parsifala«. — Da li bi Miss Trnina, usprkos nelijepoj senzacionalnosti koju je »Parsifal« izazivao u javnosti, bila voljna sudjelovati kod izvedbe »Parsifala« u Metropolitan-operi? — On je uvijek računao prvenstveno na nju, kad je objavio da će izvesti to djelo i čvrsto se nada da će mu ona pomoći kod te izvedbe.

Trninin pogled na taj problem bio je najbolji zagovornik Conrieda i ona je rekla da će rado sudjelovati.

»Znam da mi gospođa Cosima nikada neće oprostiti«, izjavila je Trnina Hermanu Kleinu, kako on to bilježi u svojoj knjizi »The golden age of opera«, »ali mislim da ne činim krivo. Nije li apsurdno pretpostavljati da bi 'Parsifal' mogao zauvijek ostati svetinja Bayreutha? Neka tamo idu oni koji za to imaju novaca i neka uživaju u dojmovima kakve nigdje drugdje ne mogu doživjeti, ali to nipošto nije razlog da ostali svijet bude lišen radosti i sreće da gleda kazališnu izvedbu takvog divnog djela.«

Klein nastavlja:

> Mislila je s pravom da djelo može biti izvedeno i na drugim pozornicama jednako dobro i s jednakim poštovanjem kao u Bayreuthu. Njen je postupak bio nenatrunjen bilo kakvim ličnim pobudama. Trnina je, uistinu, bila jedna od najiskrenijih i najsavjesnijih žena koje sam ikad sreo u umjetničkom svijetu.

Trnina je imala pravo svojom izjavom Kleinu. Nikada Cosima i Wahnfried nisu zaboravili poraz koji su s njom doživjeli i nikada nisu prestali da to i dokazuju svojim postupcima.

»Nije potrebno da to posebno unosimo u ugovor, važno je da smo se principijelno sporazumjeli«, rekao je Conried. Ona se i s tim složila.

Što se njega tiče, dostajalo mu je Trninino obećanje, ali možda još uvijek nije bio siguran da će do te izvedbe doći, pa se nije želio izvrgnuti opasnosti da eventualno plaća penale zbog neizvršenja ugovora. On je, dakako, učinio sve da do izvedbe dođe, ali je isto tako dobro znao da Bayreuth poduzima sve i sva, kako bi osujetio njegove namjere. Kao što je Bayreuth bio tačno obavještavan o svim Conriedovim pothvatima, isto je tako i Conried bio upoznat s pothvatima Bayreutha. Cosima je u svojoj težnji da osujeti Conriedovu namjeru poduzimala sve što je moglo spriječiti i najmanju mogućnost uspjeha. Kad je na svim frontama doživjela neuspjeh, pomislila je da bi, možda, predsjednik Sjedinjenih Američkih Država, Theodor Roosevelt mogao istupiti

njoj u prilog. Pisala je o tom prijateljici Wolkenstein: *Znadeš li možda nekoga tko bi mogao pomoći da dođemo do Roosevelta i da li bi Rooseveltova izjava u toj stvari mogla biti uspješna?*

Nije isključeno da je Conried bio upućen o pokušajima koji su smjerali da izazovu Rooseveltovu intervenciju u prilog Bayreuthu i da je, kao dobar poslovan čovjek, htio da se osigura i s te strane. Bilo kako mu drago, u Trnininom ugovoru nije bila unesena Kundry među ulogama za koje se obavezala da će pjevati u budućoj sezoni Metropolitan-opere. Taj neznatan i zapravo neznačajan fakat postao je u daljnjem razvoju »Parsifal« afere u ruci Trnine važan argument protiv napadaja Cosime Wagner, ali, dakako, ni Cosima ni oni koji su se borili za Bayreuth nisu htjeli da to uzmu na znanje, jer im nije bilo stalo do stvarne istine, nego do toga da pod svaku cijenu pokušaju Trninu diskvalificirati pred svijetom kao »izdajicu« Wagnera, Cosime, Bayreutha — kao ženu bez moralnih principa.

Neshvatljivo je kako se moglo dogoditi da Cosima nije uvidjela da je bitka za »Parsifala«, u koju se upustila, bila izgubljena već u samom početku, to jest u onom času kad je Reichstag odbio molbu za produženje isključivog prava na izvođenje djela u Bayreuthu. Nije shvatljivo kako to da nije znala odvagnuti sve razloge koji su govorili pro i contra i postupati prema zakonima logike. Kako se razabire iz Richterova londonskog pisma, ona je govorila negativno o Trnini još prije no što se pojavio Conried zbog zaključenja ugovora, dakle prije nego je Trnina mogla bilo kako izazvati negativno reagiranje Cosime i Bayreutha. Neshvatljivo je kako se moglo dogoditi da ljudi iz Cosimine okoline nisu znali ocijeniti što treba a što ne treba činiti, da bi se akcija odvijala na razini dostojnoj same stvari i zainteresiranih stranaka. Ili zar možda nije bilo moguće uvjeriti je o nejzvedivosti onoga što je sebi postavila za cilj? Bilo kako mu drago, ona je navaljivala dalje na sve strane. Ona i njeni saveznici. Daljnje su se bitke protiv Conrieda i planirane izvedbe »Parsifala«, na žalost, odvijale izbacivanjem strelica iz arsenala zlobnih duhovitosti,

prljanja ličnog dostojanstva, podmetanja protivniku nelijepih motiva na način koji nije bio dostojan same teme, protivnika, pa i napadača. Po cijeloj su se Njemačkoj i Americi ubacivale optužbe, stvarane su stranke pro i contra, raspravljalo se o tom u novinama, kazališnim krugovima, svjetskim salonima, raspravljalo se dobronamjerno i zlonamjerno, napadalo se lijevo i desno, napadalo Possarta, Conrieda, izvođače i, tko bi znao zašto, naročito Trninu. Ona nije htjela reagirati na sve to, uvjerena da je svakog čuda za tri dana dosta i da će ubrzo prestati i ta uzbuna koju je smatrala neopravdanom i suvišnom. Nije voljela nikakve senzacije u vezi sa svojom osobom, a najmanje senzacije takve vrste. Mislila je da je najbolje ignorirati sve nelijepe upadice. Međutim, kad napadaji nisu nikako prestajali, kad su joj prijatelji počeli govoriti da bi ipak trebala na neki način reagirati, i kad je i sama mislila da je čir već dozrio i da ga treba prerezati, napisala je dopis koji je uputila 23. srpnja 1903. uredniku »Frankfurter Nachrichten« iz Bad Sodena a. Taunus, gdje se nalazila na odmoru. Velik broj njemačkih novina koje su prenijele taj dopis iz »Frankfurter Nachrichten« — münchenske, berlinske, bečke, magdenburške, wiesbadenske, praške, hamburške itd. — najbolje ilustrira interes javnosti za taj slučaj.

Među novinama koje su prenijele taj Trninin dopis bilo je i takvih koje su taj slučaj iskoristile kao povoljnu priliku za nov napadaj na nju. Tako su, na primjer, berlinske novine »Deutsche National Zeitung« popratile tu izjavu naoko neznačajnim riječima, ali su veoma određeno markirale stanovište protiv Trnine. To se stanovište ispoljilo kasnije u tim istim novinama u mnogo određenijoj formi. Pod naslovom: MILKA TRNINA PROTIV COSIME WAGNER, donijele su novine u svom broju od 28. VII 1903. Trnininu izjavu s uvodnim riječima:

> U neugodnom sporu oko izvedbe »Parsifala« uzela je riječ odlična münchenska umjetnica Milka Trnina kao jedna od sudionica te izvedbe i to u veoma snažnoj obrani. Njen dopis, koji je iz Sodena uputila 25.

srpnja ove godine redakciji »Frankfurter Nachrichten«, glasi:

Mnogo poštovani gospodine uredniče!

Već dosta dugo vremena pratim s čuđenjem ogorčene prigovore gospođe Cosime Wagner kojima se obara na mene u različitim dnevnicima kao i privatnim pismima zbog toga što sam obećala svoje sudjelovanje kod njujorške izvedbe »Parsifala«. Budući da me gospođa Wagner napada javno, moram joj odgovoriti istim načinom. Posljednje me je pretresanje toga pitanja u Vašim cijenjenim novinama ponukalo da se trgnem iz svoje povučenosti i da Vas zamolim da objavite u svojim cijenjenim novinama slijedeće retke.

Kako razabirem iz svih ogorčenih izjava gospođe Cosime Wagner koje su doprle do mene, ona, čini se, misli da bi spomenuta izvedba bila onemogućena kad bismo ja i moje kolege otklonili da u njoj sudjelujemo. Takvo je mišljenje velika zabluda. Kako sam svojevremeno razabrala iz njujorških novinskih izvještaja, direktor Conried, čim je preuzeo dužnost upravitelja Metropolitan Opera House, odlučio je da izvede to djelo, što je i izjavio otvoreno. U to vrijeme direktor Conried nije još imao ni pojma da li ja namjeravam slijedeće zime uopće dolaziti u Ameriku. Isto tako mi je poznato da je direktor Conried istom tijekom prošlog tjedna zaključio ugovore s mnogim drugim umjetnicima koji treba da sudjeluju u »Parsifalu«. Sve to govori samo jedno: djelo će biti izvedeno u svakom slučaju. Ako ne s Van Rooyem, Burgstallerom i Trninom, onda s tom i tom gospodom i s tom i tom gospođicom, ili misterom tim i tim i miss tom i tom, ili s monsieurom i mademoiselle tako i tako. Poslije svega onoga što je direktor Conried, prema novinskim vijestima, obećao američkom općinstvu, morali bi se naći mnogo značajniji razlozi i nesavladivije zapreke za ometanje njegove namjere nego što bi bilo naše protivljenje.

Nije moje da sudim je li pravo ili krivo da djelo uopće bude tamo izvedeno. Međutim, ako stvari stoje

tako da će djelo biti izvedeno pod svaku cijenu, smatram da je daleko bolje i da se iskazuje veće poštovanje Majstoru i djelu ako ga izvedu umjetnici koji poznaju duh djela i Majstorove namjere, koji će, nadahnuti Majstorovim djelom, s velikim oduševljenjem uložiti sve svoje sposobnosti da bi što bolje poslužili tom cilju, — koji će uložiti sve svoje snage da bi što je moguće boljom izvedbom, što dostojnijom samog djela i njegova stvaraoca, omogućili doživljavanje »Parsifala« tisućama onih koji nisu nadareni zemaljskim dobrima u tolikoj mjeri, da bi se mogli upustiti u ogromne troškove s kojima je skopčan put preko oceana do Bayreutha.

Najodlučnije odbijam prigovor gospođe Wagner da pjevam Kundry u New Yorku samo zbog novca. Gospođi Wagner je slobodno, kad god zaželi, zaviriti u moj ugovor koji sam potpisala s gospodinom Conriedom, da se tako uvjeri kako Kundry nije uopće navedena u mom repertoaru. Ja rado zaslužujem novac, to čini svaki razborit čovjek — a mislim da čak i u vili Wahnfried nisu drugog mišljenja o toj stvari — ali gospođa Wagner nema prava prikazivati stvar tako kao da sam upućena na ulogu Kundry jedino da bih zaradila novaca. Ja sam direktoru Conriedu usmeno obećala da ću uz ostale uloge pjevati i Kundry, a ugovorom sam se vezala samo za druge uloge. Tako ću, nadam se, zaslužiti novaca i u slučaju ako »Parsifal« ne bude izveden, ako i ne budem pjevala Kundry.

Unaprijed Vam najljepše zahvaljujem, poštovani gospodine uredniče, za uvrštenje ovih redaka i molim Vas da primite izraze moga dubokog poštovanja.

Milka Trnina.

Ta je izjava izazvala jaku reakciju na dvije fronte. Svi prijatelji i poštovatelji Trninine ličnosti i umjetnosti, koji su od samog početka pratili napadaje Wahnfrieda, zgražali se nad tim napadajima i čudili Trnininu miru i šutnji, bili su tom izjavom veoma zadovoljni. Smatrali su da su time ne samo oboreni nelijepi napadaji nego da je i onima, koji su spadali u protivnički tabor,

postalo jasno da Trnina ima pravo i kako je u interesu Wagnerove umjetnosti da izvedba u New Yorku bude na što dostojnijoj visini, što znači, među ostalim i to, da je potrebno baš njeno sudjelovanje kod te izvedbe. Tä radi se o djelu koje, unatoč senzacionalnom uspjehu u Bayreuthu, još uvijek izaziva u svijetu najprotivurječnije sudove i koje treba da izvojuje pobjedu još na mnogim frontama. Ali Cosima i njeni sljedbenici u Njemačkoj, pa i izvan Njemačke, sudili su o toj izjavi drugačije. Poneki su bili tom izjavom samo još razdraženiji, osjećajući da protivnik na mnogim mjestima osvaja teren među promatračima te afere i spremali su se da još žešćim napadajem uzvrate zadobiveni udarac. I zaista, nekoliko dana poslije Trninine izjave osvanuo je opet u »Deutsche National Zeitungu« članak pod naslovom: SPOR OKO NJUJORŠKE IZVEDBE »PARSIFALA« koji donosimo nešto skraćeno:

Raspravljanja o predstojećoj izvedbi »Parsifala« u New Yorku postaju publici utoliko manje interesantna ukoliko akteri toga neugodnog spora više povlače u prve redove pitanje novca. Onome tko je čitao objašnjenja direktora Conrieda, u kojima izlaže svoje gledište u tom sporu, zacijelo nije palo na pamet da povjeruje u »idealizam« toga kazališnog direktora. Uostalom, bio bi zaista prevelik zahtjev očekivati od nekog direktora privatnog kazališta da se kod svojih pothvata rukovodi u prvom redu idealističkim motivima.

Kazališna institucija nije samo u Americi poslovno poduzeće. Da li će direktor Conried izvesti »Parsifala« na svojoj pozornici ili ga neće izvesti, to je pitanje takta i umjetničke tankoćutnosti, isto tako kao što je to pitanje takta i tankoćutnosti za dirigente i umjetnike koji su pozvani da sudjeluju kod te izvedbe. Uporno naglašavanje materijalnog momenta, kako je to činila Milka Trnina, ne djeluje na nas manje neugodno od reklamskih izjava direktora Conrieda, a umjetničin prigovor obitelji Wagner da se u pitanju »Parsifala« rukovodi pobudama financijske prirode najmanje pogađa obitelj Wagner. Sigurno je da ni u vili Wahnfried nisu neosjetljivi kad se radi o pitanju novca i njegove moći. Međutim u slučaju »Parsifal« stoji izvan svake sumnje da je za obitelj Wagner bio odlučan samo idealistički momenat. Ne treba biti velik majstor u računanju da čovjek s lakoćom donese dokaze kako bi bio daleko bolji »posao« prepustiti »Parsifala« slobodnim izvedbama negoli omogućiti javnosti da ga vidi samo u vremenskim razmacima od dvije godine pa bilo to baš i uz visoke bayreuthske cijene.

Tko obitelji Wagner pripisuje možda neku bojazan pred njujorškom konkurencijom, nalazi se, zacijelo, na krivom putu. Amerikanci koji posjećuju Festivalsko kazalište u Bayreuthu ne dolaze u Evropu isključivo zbog »Parsifala«. Oni dolaze u Bayreuth kad se slučajno baš nađu u Evropi i tako dugo dok festivalsko kazalište bude predstavljalo to što predstavlja danas, ravnat će se i Amerikanci prema modi koja traži da posjete i Bayreuth. Čini nam se uzaludno davati svoj sud o moralnoj opravdanosti direktora Conrieda. Nikakva praktična razmatranja neće razuvjeriti čuvare Wagnerove tradicije o tom da je taj pothvat nepoštivanje izričite Majstorove volje, isto tako kao što indiferentni promatrači zacijelo neće gledati tragičnijim pogledom na činjenicu otimanja »Parsifala« od Bayreutha, neće gledati na to drugačije no što gledaju na izvedbu bilo kojega Wagnerova djela na bilo kojoj velikoj pozornici. Njima u prilog govori i činjenica da je Wagner prvobitno i »Prsten Nibelunga« namjeravao zadržati isključivo za Bayreuth, ali je prisiljen prilikama morao odustati od te namjere. Uostalom, nije daleko vrijeme kad će »Parsifal« biti izvođen svuda bez ikakva prigovora, a s tim moraju računati i svi oni koji su svojedobno tražili da se donese »Lex Parsifal«. Čini se da je i sam Siegfried Wagner u tom pogledu prilično rezignirao, što se razabire iz izjave koju je nedavno dao u interviewu našeg lista. —

Potpis: Lg.

Reakcija na taj članak bila je još življa nego na Trninu izjavu. Barem što se tiče Trninine vojske. Jer stvar je sad već prešla u otvoren rat. Trnina je primala nebrojena pisma od znanih i neznanih poštovatelja i prijatelja koji su joj svaki na svoj način izražavali simpatije i svoje negodovanje zbog nelijepog napadaja. Jedno od najznačajnijih bilo je pismo Lilli Lehmann:

Draga Milka!

Pročitala sam u »Berliner National Zeitungu« Vaš odgovor na napadaje kojima Vas je obasula gospođa Cosima Wagner. Bila sam uvjerena da ste svojim pametnim odgovorom definitivno začepili usta svima onima koji, drapirani renomeom što ga uživa u svijetu veliki Richard Wagner, zlorabe taj renome za svoje lične ciljeve. Gospođa Wagner je poslije smrti muža učinila dosta toga sa čim se on nikako ne bi složio. Ja sam to i te kako iskusila prilikom svoga posljednjeg sudjelovanja kod Svečanih igara 1896. Zacijelo znate da sam u Bayreuthu radila sa samim Wagnerom kad sam 1876. sudjelovala kod praizvedbe »Prstena Nibelunga«. Pjevala sam onda prvu Rajninu kćerku u »Zlatu Rajne« i Helmwiege u »Walküri«. Svemogući Bože! Kad se sjetim mašine koja je bila određena za »plivanje« Rajninih kćeri podilaze me još i danas trnci. Bila je to teška, trokutasta naprava sa željeznom polugom dugačkom najmanje deset metara, a ta je poluga nosila na kraju kosu rešetku u kojoj smo se trebale smjestiti mi, Rajnine kćeri, da uz to još i pjevamo. Čini mi se da smo bile velike junakinje, ali snagu nam je davalo oduševljenje koje je strujilo iz Wagnerove ličnosti. Wagner me je poslije predstave izljubio suznih očiju, zahvaljujući za junački podvig. Poslije tih Igara pisao mi je pismo koje je počinjalo sa »Oh, Lilli, Lilli! Vi ste bile najčarobnije u cijeloj izvedbi. A ti si, drago moje i dobro dijete, imala pravo — to se više nikada neće ponoviti. Moje su Rajnine kćeri bile najčarobnije u cijeloj izvedbi.« — Eto, tako je to bilo s Richardom Wagnerom. Poslije Wagnerove smrti, kad je »Prsten Nibelunga« bio obnovljen 1896, pozvala me je gospođa Cosima da pjevam Brünhildu. Prihvatila sam oduševljeno taj poziv,

nadajući se da ću doživljavati isto što sam doživjela kod svoga prvog sudjelovanja. Kakva razlika između onih dana, kad sam prvi put sudjelovala u Bayreuthu i toga drugog sudjelovanja! Diktatorski način gospođe Wagner nije mi nikako odgovarao. Osjećala sam da »čuvarica Grala« svojim načinom škodi i tradiciji i samom Wagneru. Pa eto i to što radi s tim nelijepim ispadima u novinama. Nikako mi nije jasno zašto se takvim bijesom oborila upravo na Vas. Osim Vas treba da u njujorškoj izvedbi sudjeluju i drugi umjetnici, njen ljubimac Burgstaller, pa onda Van Rooy i njen učenik Goritz. A uvjerena sam da joj Vi niste dali nikakva povoda za takav postupak. Sav svijet Vas pozna kao neobično taktičnu i staloženu ženu i mnogi se iz kruga mojih znanaca čude da ste tako dugo i mirno podnosili javne i prikrivene napadaje koji su dolazili s njene strane. Vaša je izjava bila velika senzacija za sve ljude koji se interesiraju za slučaj »Parsifal«, bila je pametna. Čovjek bi očekivao da će Vašim odgovorom ta stvar biti dokrajčena, barem što se Vas tiče. Međutim, tako je mišljenje bilo varavo. Vjerojatno ste i sami pročitali novi članak u »Berliner National Zeitungu«? To je, zapravo, nov napadaj na Vas i to na način koji zapanjuje svojom smionošću. Nevjerojatno je kako pisac članka izvrće činjenice i kako na Vašu glavu baca prigovore, koje bi trebalo uputiti njegovu štićeniku, to jest gospođi Cosimi. Tko god se interesira za tu stvar, a nije slijepi pristaša Wahnfrieda, konstatirat će da je gospođa Cosima bila ta koja je neprestano naglašavala novac kao svemoćan pokretač te afere. Cosima je Vama imputirala da kanite pjevati Kundry u Metropolitan-operi samo zbog novaca. Priznajem Vam, draga Milka, da se stidim što je u mojoj domovini moguće takvo izvrtanje istine.

Gospodin Lg. govori naoko uvjerljivo o tom kako bi slobodno izvođenje »Parsifala« bilo za obitelj Wagner daleko bolji »posao« nego što je isključivo pravo izvođenja u Bayreuthu. Ako čovjek ne razmišlja dublje o stvari, mogao bi lako podleći takvoj sugestiji. Međutim, takvim računanjem nije računica dotjerana do

kraja. Osim pitanja tantijema postoje u toj računici i drugi faktori koji igraju neobično važnu ulogu. Jedan se od njih zove: ambicioznost gospođe Cosime. Ta ambicioznost teži za tim da ona i njena svojta ostanu isključivi posjednici »jedinstvenog dragulja« koji samo u njihovim rukama može zasjati punim sjajem. Vrijednost gospođe Cosime kao jedinog i jedinstvenog scenskog oblikovanja »Parsifala« mogla bi biti ugrožena tumačenjima i ostvarenjima na drugim pozornicama. Jer njene su ambicije na tom području neobično velike. Ambicioznost, koja je u mnogom pogledu bila pozitivan faktor u rukovođenju Igrama, ispoljuje se istodobno i kao razorna snaga koja je pokvarila mnogo toga čime bi Bayreuth mogao briljirati u svijetu kao jedinstvena Wagnerova pozornica. »Parsifal« predstavlja za sve vagnerijance neodoljivu atraktivnost. Svi oni hrle u Bayreuth prvenstveno zbog »Parsifala« kojega ne mogu čuti nigdje drugdje. Ali u Bayreuthu prodaju i drugu robu koja sama po sebi, eventualno, nije tako privlačan mamac za takvu publiku. Tko ne zna kako Cosima hoće silom nametnuti svijetu sina Siegfrieda kao dirigenta, iako on nema za to potrebnih uslova? Da želi stvoriti od Bayreutha carstvo u kojemu bi vladala dinastija Wagner? Ona želi sinu Siegfriedu i njegovim nasljednicima osigurati budućnost, a ta bi bila problematična kad Bayreuth ne bi mogao privući publiku nečim čega nema nigdje drugdje na svijetu. Eto, zato je potrebno sačuvati »Parsifala« isključivo za Bayreuth. Bogataši bi dolazili sa svih strana svijeta prvenstveno zbog »Parsifala«, a usput bi, o istom trošku, pogledali i poslušali i ostale predstave, pa makar ih dirigirao i Siegfried Wagner.

Tko radi na velikom djelu, neizbježno će počiniti i velike pogreške, ali zasluge i veličine takva radnika bit će utoliko veće ukoliko bude manje pogrešaka i ukoliko te pogreške budu manje. Gospođa Cosima je, nema sumnje, bila sjajna drugarica Richardu Wagneru, sjajan pomoćnik u svim peripetijama kojima je obilovao život toga genija. Ali je isto tako sigurno da su njene velike sposobnosti dolazile do punog izražaja samo u

Milka Trnina u ulozi Toske

Milka Trnina u New Yorku 1900.

suradnji s njim i pod njegovim rukovodstvom. Cosima uvijek i svuda ubacuje navodne Wagnerove želje i zahtjeve kao jedino mjerilo za sva pitanja u vezi sa svojim ambicijama. Ona se kod toga ne žaca da svoje pozicije potkrepljuje ishitrenim argumentima. Dogodilo se meni 1896. da sam povodom nekih nelogičnosti, što ih je od mene tražila kod interpretiranja Brünhilde, odbila da činim ono što je od mene tražila. Poznavajući moje obožavanje pokojnog Majstora, htjela je da me dotuče na toj liniji. Pozvala je sina Siegfrieda kao krunskog svjedoka za svoju tvrdnju. — »Zar ne, Siegfriede, ti se sjećaš da je tata kod praizvedbe tako postavio tu scenu?« — Siegfried, kojemu je u vrijeme praizvedbe bilo ravno šest godina, odgovorio je službouljudno: »Da, mama. Mislim da imaš pravo.« — Treba li bolja ilustracija za to što sve može učiniti ambiciozna žena, pa bila ona baš kćerka Franza Liszta i supruga Richarda Wagnera, do kakve apsurdnosti može da se odvaži. Mogu reći samo jedno: mnogi putevi vode u Rim, a u današnji Bayreuth samo jedan, to jest put bezuslovne pokornosti samovolji gospođe Cosime.

To više nije borba suprotnih mišljenja, to je čista zloba, ali prelivena čokoladnom kremom. Postaviti se na pijedestal uzvišene indignacije i pripisivati protivniku vlastiti grijeh ne bi li ga tako učinili nesimpatičnim u očima čitalaca, to je njihova taktika. I baš hoće da se Vama osvećuju!

A zašto hoće da Vam se osvećuje? Zato što ste odbili da se borite na strani gospođe Cosime za cilj koji smatrate apsurdnim. I ne samo apsurdnim nego čak i štetnim za stvar koju gospođa Cosima loše brani. Sad je poslala na Vas u akciju štampu. Što kani postići? Umanjiti Vas? Vašu umjetničku veličinu? Bijedan pokušaj, osuđen na poraz kao i sve što je do sada poduzimala u pitanju »Parsifala«. Ne obazirite se na takve glasine koje će se, nema sumnje, i dalje javljati s namjerom da Vam ogorče život. Vaš renome neće nimalo stradati zbog takvih napadaja, pa bili oni ne znam kako vješto komponirani, osim, dakako, u krugu trabanata gospođe Cosime, a ti su ionako Vaši zakleti neprijatelji. Sjetite

se mudre arapske poslovice koja kaže: »Psi laju, a karavana prolazi!« — i čuvajte svoje snage za kreativan rad na području koje traži radnike čista srca i iskrena zanosa, a gdje nije moguće postići ništa ni najspretnijim doskočicama, ni najglasnijim izvrtanjima istine.
Nadam se da ćemo se uskoro vidjeti i o svemu, eventualno, još porazgovoriti. Isto se tako nadam da je naša draga tetica Rozmarin, unatoč zabrinutosti za svoju Milku, mudra kao što je to uvijek bila i da ne mršti čelo u negodovanju ni u strahovanju zbog ružnih napadaja, nego da Vam svojom vedrinom rastjeruje sjenke koje su se, eto, pojavile na Vašem obzorju. To je i moja iskrena želja, koja me je i ponukala da Vam napišem cijeli roman. Grlim Vas, draga moja Milka, isto tako i dragu teticu, i pozdravljam Vas u staroj ljubavi i poštovanju. — Vaša Lilli.

Takva su pisma govorila Trnini najrječitije da je zauzela ispravan stav u tom pitanju i još su je jače utvrdila u odluci da sudjeluje kod Conriedove izvedbe.

Nije reagirala na drugi članak »Berliner National Zeitunga«. Znala je dobro da bi bilo bezizgledno svako daljnje pobijanje onoga što novine donesu, jer štampa, kad se zaintači, liči na Lernejsku hidru kojoj poslije svake odsječene glave narastu tri nove i koja poslije toga jače riga svoj otrovni plamen na protivnika.

Tako je i bilo. Duh osvete koji se ugnijezdio u Bayreuthu nije se smirio. Naprotiv, on je bujao s namjerom da barem zagorči život protivniku, ako ga već ne može smlaviti. Bayreuth je poslije toga prenio aktivnost na američko tlo.

Uskoro je uslijedio prvi udarac.

Trnina je primila iz Amerike pismo od Bigelowa datirano s 14. rujna 1903. Pismu je bio priložen izrezak iz novina.

Draga Milka,
prilažem ti primjerak onoga što će na ovaj ili onaj način uslijediti u većem broju. Da sam na tvom mjestu, pustio bi ih da neko vrijeme govore sve što hoće, dok ne bi rekli nešto dosta značajno da se čovjek osvrne na to, a onda bih dao nekim dobrim novinama svoju »ri-

ječcu« da je objave. Time bi stvar za tebe bila svršena.
Priloženi izrezak njujorškog »The Suna« sadržavao je slijedeći tekst:

BLUFF PJEVAČA »PARSIFALA«. TRAŽE OD CONRIEDA DA IH RIJEŠI PREUZETE OBAVEZE, ALI NE MISLE TAKO. POSEBAN KABELOGRAM REDAKCIJE »THE SUN«

Berlin 22. kolovoza. Münchenski dopisnik »Morgen Posta« javlja nam da su umjetnici koje je Conried angažirao za izvedbu »Parsifala« u Metropolitan Opera House odlučili, iz poštovanja prema željama gospođe Wagner, zatražiti od g. Conrieda da ih riješi preuzete obaveze. Oni će odbiti sudjelovanje, ako se gospođa Wagner protivi izvedbi, ali će u protivnom slučaju smatrati svojom dužnošću da se drže ugovora koji su zaključili s g. Conriedom i surađivat će s njim u interesu dostojne izvedbe »Parsifala« na njujorškoj pozornici.

Bečki dopisnik »The Suna«, koji je istražio tu stvar, kaže da je zahtjev za razrješenje ugovora samo manevar Van Rooya, Burgstallera i Trnine, kako bi kod gospođe Wagner sačuvali svoje pozicije, te da kasnije ne bi imali nikakvih smetnji za sudjelovanje u Bayreuthu. Gospodin Conried — kaže taj dopisnik — drži u svom džepu ugovore koje su umjetnici potpisali s punom sviješću da će gospođa Wagner protestirati, ali su uputili molbu za razrješenje ugovora, iako su dobro znali da g. Conried neće opozvati te ugovore ni pod koju cijenu.

To je bila prva strelica izbačena iz wahnfriedskog logora.

Kojih šest tjedana poslije primitka toga pisma, koje je samo potvrdilo da je tačno ocijenila protivnika i njegove metode, ne upuštajući se ni u kakva objašnjenja, Trnina se s teticom ukrcala u Cherbourgu 18. studenoga i doplovila u New York 24. studenoga 1903. u deset sati prije podne.

U luci su je dočekali prijatelji i poštovatelji u još većem broju i s većom srdačnošću nego inače. Bili su sretni da je prebrođena opasnost izazvana oboljenjem nervusa facialisa, a osim toga željeli su da izrazima odanosti paraliziraju ružne napadaje kojima su vanfridovci potajno i javno nastojali unaprijed omalovažiti vrijednost njenih budućih nastupa. Širili su vijesti, dakako s tobožnjim žaljenjem, da je velika umjetnica izgubila glas. Da je prigodom gostovanja u Londonu, doduše, imala uspjeha, ali da Londonci pate od sentimentalnih privrženosti nekadašnjim ljubimcima i da prema tome ti uspjesi nisu nipošto mjerodavni. Osim toga govorili su da Englezi stoje oduševljeno na strani svakoga negatora njemačke superiornosti na bilo kojem području, a Trnina je zbog materijalnog probitka objavila rat velikom Wagneru, Bayreuthu, Svečanim igrama i Cosimi Wagner. Nisu oni sami nipošto vjerovali u to što su govorili, ali su dobro ocijenili moć velesile koja se zove »fama«. Znali su da je u velikom broju ljudi neobično razvijena sklonost za pronalaženje i prihvaćanje senzacionalnih novosti, koje se zatim prodaju dalje drugima, isto tako željnim senzacija. A može li biti senzacionalnije teme i zahvalnije ličnosti za takvo djelo od operne dive, koja svojim životom i djelovanjem svakodnevno puni novinske stupce? Ubačene glasine moraju imati uspjeha čak i kod ljudi koji nisu nipošto neprijateljski raspoloženi prema takvoj ličnosti .Pod sugestijom općeg pričanja uvuče se i u njihovu svijest, ili u podsvijest sumnja da bi ipak moglo biti nešto istine u onom što se priča jer, kako narod ispravno kaže: gdje

je vatre tu je i dima! — ili u ovom slučaju tačnije: gdje je dima mora da je i vatre!

Conried je znao da je sve što se odnosilo na Trninu u velikoj mjeri važno i za njega lično. Nikakvo čudo. Ona mu je trebala pomoći ne samo do pobjedonosnog ostvarenja »Parsifala« nego i cijele sezone, u kojoj je trebala da bude »najsjajnija zvijezda«. Zato je bilo neobično važno kako će biti primljen njen prvi nastup. Dogovarajući taj prvi nastup složili su se njih dvoje u mišljenju da bi bilo pogrešno nastupiti u bilo kojoj ulozi iz Wagnerova repertoara, iako je dotad kod svih gostovanja u Londonu i New Yorku, pa i u Münchenu, pjevala najradije kao nastupnu ulogu Elisabeth u »Tannhäuseru«. No poslije onoga što je »otkrio« izvjestitelj »The Suna« mogao bi prvi nastup u kojoj Wagnerovoj ulozi biti tumačen kao potvrda inkriminirane namjere da se želi približiti Wahnfriedu i ulagivati gospođi Cosimi. I tako, usprkos tome što je trebalo da se njeni budući nastupi te sezone odvijaju uglavnom na liniji Wagnerova repertoara, odlučili su da će prvi put nastupiti u ulozi Toske. Trnina je morala dokazati kako su glasine o tome da je s njom svršeno samo jedan od strateških poteza u svjesnoj kampanji koja je nastojala stvoriti što nepovoljniju atmosferu za predstojeću izvedbu »Parsifala.«

Revija »Criterion« donijela je veliku Trnininu fotografiju iz drugog čina »Toske« uz bilješku:

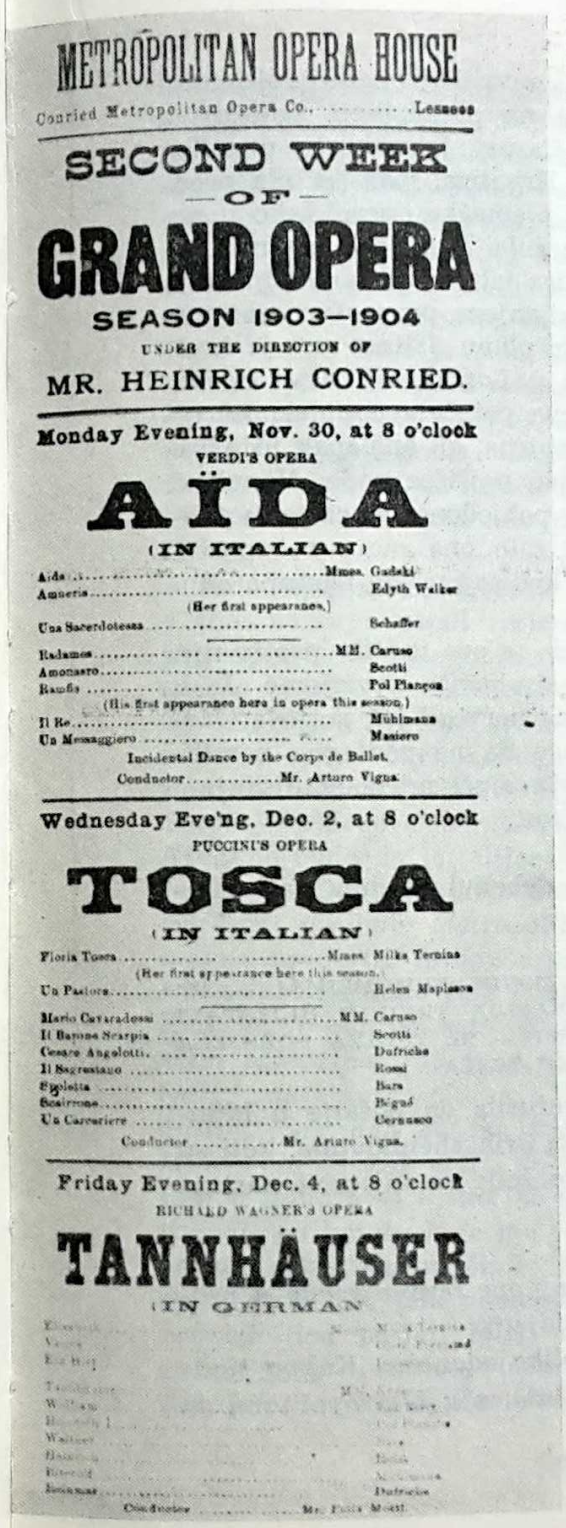
> Madame Trnina, vjerojatno najveći dramski sopran svijeta, interpretirat će glavnu ulogu u Puccinijevoj operi »La Tosca«. Ona će isto tako pjevati u »Parsifalu«. Vraća se ovamo poslije dvogodišnjeg izbivanja.

Kao dan prvog nastupa bio je određen drugi prosinca. U vezi s tim nastupom iskrsnuo je još jedan novi moment koji je povećavao značajnost toga nastupa: zajedno s njom trebao je prvi put nastupiti pred njujorškom publikom u ulozi Cavaradossija novi tenor Enrico Caruso. Pola godine ranije nastupio je prvi put u Covent Garden Operi u Londonu u »Rigolettu« u ulozi Vojvode. O njemu su kolale najfantastičnije pohvale

kao o pjevačkom fenomenu koji će zasjeniti sve svoje predšasnike. U Americi je pobudio golemo zanimanje, u prvom redu — razumljivo — kod svojih tamošnjih zemljaka.

Približavao se dan prvog nastupa. Bile su određene probe. Susret Trnine s Carusom bio je veoma srdačan. Srelo se dvoje velikana koji su bili neposredni, jednostavni, jer im nije bilo potrebno da se prikazuju drugačije no što su bili. Znali su već dosta jedno o drugom, a bio je tu i stari zajednički prijatelj bariton Scotti, s kojim je Trnina kreirala »Tosku« u Londonu i New Yorku. On je i opet bio angažiran za ulogu Scarpije, a bio je zemljak i prijatelj Carusov. Među njima nije bilo nikakve profesionalne ljubomornosti. Svjesni svojih kvaliteta cijenili su kvalitete svojih partnera, jer su znali veoma dobro da dobar partner samo pojačava djelovanje vlastite kreacije. Novi dirigent de Vigna dostojno se priključio tom tercetu povećavajući ga u sjajan kvartet. Conried je za tu predstavu dao načiniti novu inscenaciju. Sve je obećavalo veliku izvedbu.

Trnina je mogla ići mirno u susret tom nastupu. Imala je iza sebe ljetno gostovanje u Londonu, koje je bilo trijumfalno ne samo u pogledu umjetničkog uspjeha nego i — a to je u tom času bilo mnogo važnije — trijumfalno za nju samu, trijumfalno s obzirom na svladavanje posljedica pretrpljenog oboljenja. Pa ipak, u toj presudnoj situaciji znale su na mahove izroniti negdje iz dubine podsvijesti neke bojazni što ih je morala tjerati od sebe da se ne bi odrazile negativno na kreaciji kojom je trebalo pobijediti brojne protivnike. Prije svega trebalo je razbiti zabrinutost prijatelja, a jednako i zlurada očekivanja neprijatelja. Trebalo je, osim toga, postići uspjeh koji ne bi oslabio dojmove sačuvane iz prijašnjih sezona. A osim svega toga trebalo je nastupiti s takmacem koji je, osim svih odlika kojima je vladao, imao još i čar novosti, a i neobično veliku stranku među publikom — svoje zemljake Talijane koji će, bez ikakve sumnje, iskoristiti priliku da manifestiraju nacionalni ponos što im je zemljak tako divan umjetnik.



METROPOLITAN OPERA HOUSE

Conried Metropolitan Opera Co. ..... Lessees

SECOND WEEK

— OF —

GRAND OPERA

SEASON 1903—1904

UNDER THE DIRECTION OF

MR. HEINRICH CONRIED.

Monday Evening, Nov. 30, at 8 o'clock

VERDI'S OPERA

AÏDA

(IN ITALIAN)

Aida ..... Mmes. Gadski
Amneris ..... Edyth Walker
(Her first appearance.)
Una Sacerdotessa ..... Schaffer

Radames ..... MM. Caruso
Amonasro ..... Scotti
Ramfis ..... Pol Plançon
(His first appearance here in opera this season.)
Il Re ..... Mühlmann
Un Messaggiero ..... Maniero

Incidental Dance by the Corps de Ballet.

Conductor ..... Mr. Arturo Vigna.

Wednesday Eve'ng, Dec. 2, at 8 o'clock

PUCCINI'S OPERA

TOSCA

(IN ITALIAN)

Floria Tosca ..... Mmes. Milka Ternina
(Her first appearance here this season.)
Un Pastore ..... Helen Mapleson

Mario Cavaradossi ..... MM. Caruso
Il Barone Scarpia ..... Scotti
Cesare Angelotti ..... Dufriche
Il Sagrestano ..... Rossi
Spoletta ..... Bars
Sciarrone ..... Bégué
Un Carceriere ..... Cernusco

Conductor ..... Mr. Arturo Vigna.

Friday Evening, Dec. 4, at 8 o'clock

RICHARD WAGNER'S OPERA

TANNHÄUSER

(IN GERMAN)

Conductor ..... Mr. Alfred Hertz

Metropolitan Opera House

Lessee — CONRIED METROPOLITAN OPERA CO.

GRAND OPERA

SEASON 1903-1904,

UNDER THE DIRECTION OF

MR. HEINRICH CONRIED.

THURSDAY AFTERNOON, DECEMBER 24, 1903,

at 5 o'clock,

First Performance of

RICHARD WAGNER'S

DEDICATIONAL FESTIVAL PLAY

(BÜHNENWEIHFESTSPIEL)

Parsifal

(IN GERMAN.)

KUNDRY ..... MME. TERNINA

PARSIFAL ..... MR. ALOIS BURGSTALLER
AMFORTAS ..... MR. ANTON VAN ROOY
GURNEMANZ ..... MR. ROBERT BLASS
KLINGSOR ..... MR. OTTO GORITZ
(His first appearance in this country.)
TITUREL ..... MR. MARCEL JOURNET

ESQUIRES: FIRST ..... MISS MORAN; SECOND ..... MISS BRAENDLE; THIRD ..... MR. REISS; FOURTH ..... MR. HARDEN

KNIGHTS OF THE GRAIL: FIRST ..... MR. BAYER; SECOND ..... MR. ADOLF MÜHLMANN

A VOICE ..... MME. LOUISE HOMER

FLOWER MAIDENS. Mmes. Berndorf, Bouton, Braendle, Clare, Clevinger, Curtis, Delsarta, Egener, Elliot, Foernsen, Franklin, Geleng, Harris, Hauke, Heidelbach, Hoffmann, Meredith, Moran, Mulford, Pauli, Rabenstein, Ritchie, Schramm, Strebel, Siersdorfer, Van Dresser, White, Wittig, Yorke, Yurka.

CONDUCTOR ..... MR. ALFRED HERTZ
STAGE DIRECTOR ..... MR. ANTON FUCHS
(of Bayreuth and Munich).
TECHNICAL DIRECTOR (in charge of all mechanical and electrical effects) MR. CARL LAUTENSCHLÄGER
(of Munich).

The Whole Production under the Supervision of
MR. HEINRICH CONRIED.

NOTE.—Act I. will end at about 6.45 p. m.
Act II. will begin at 8.45 p. m.
All who attend the performance are earnestly requested to be in their places some minutes before the opening of each act, as, once the Conductor is at his desk, no one will be seated.

SYNOPSIS OF SCENERY.

ACT I.—Scene 1. A Forest near a Lake. Transformation.
Scene 2. The Temple of the Grail.
ACT II.—Scene 1. Klingsor's Enchanted Castle.
Scene 2. Klingsor's Gardens.
ACT III.—Scene 1. A Landscape near the Temple of the Grail. Transformation.
Scene 2. The Temple of the Grail.

CHIEFS OF DEPARTMENTS

E. CASTELBERY ..... Inspector of Stage Departments
HOMER E. EMENS ..... Scenic Artist
EDWARD SIEDLE ..... Property Master
FRED. KEIL ..... Master Machinist
MME. LOUISE MEYERS ..... Costumer
WILLIAM PUNZEL ..... Wig Maker
JOHN H. KLIEGL ..... Electrician
W. H. SCATTERGOOD ..... Engineer
ANDREW B. [illegible]

Dugogodišnja borba, koja se vodila između Talijana i Nijemaca kao pretendenata na prvenstven položaj u svijetu opere, dobila je u Carusu jaku kartu u prilog Talijanima. A Trnina, iako Hrvatica, ipak je bila predstavnica njemačkog svijeta, njemačke opere. Iako u nemilosti Bayreutha, ipak je bila njemačka primadona, a to znači, via facti, suparnica talijanskih ambicija koje viču za neprijepornim priznanjem prvenstva na produktivnom i reproduktivnom planu. Istina, ona je kreirala i Puccinijevu »Tosku« u Londonu i New Yorku, čime je za nekoliko stupnjeva pojačala popularnost talijanske opere na ljestvici uspjeha, ali ona ipak nije Talijanka, dok je Caruso Talijan najčišće vode, Napuljac, koji je već pronio svijetom pobjedonosno zastavu talijanskog muzičkog genija. I zato ona mora računati s tim da će veliki dio publike kod tog prvog nastupa oduševljeno aklamirati Carusa.

Na sam dan predstave kao da se sve urotilo protiv nje, zavladalo je u New Yorku strahovito nevrijeme. Je li čudo da je uslijed toga njena nervoza još porasla. Morala je mobilizirati sve snage da ne podlegne nemiru koji se javljao u njoj, ugrožavajući mirnoću disanja i pojačavajući živčanu osjetljivost.

Ali — uspjela je!

Sutradan su novine donijele debelim slovima naslovljene prikaze o tom nastupu:

MILKA TRNINA SE VRATILA NOVIM TRIJUMFIMA! — ili: RASKOŠNO GLEDALIŠTE POZDRAVLJA TRNININ BLJEŠTAVI NASTUP U METROPOLITAN-OPERI! — ili: TRNINA POŽNJELA TRIJUMF KAO »TOSCA«!

Tetica je odmah sutradan požurila da pošalje u München opširan izvještaj vjernim Pringsheimovima, koji su brzojavno poslali svoje dobre želje za taj prvi nastup. Pisala je:

Dragi naši iz Arci-Strasse.

Prošlo je! Prvi američki nastup ove sezone spada u prošlost zbog koje se nećemo stidjeti.

Koliko izraza poštovanja! Koliko odanosti! Kakvo slavlje! Vani je bjesnio vjetar i kiša, a u Metropolitanu su

praskali gromovi oduševljenih aplauza. Kakvo raskošno gledalište! Londonsko je gostovanje bilo divno, ali ovdje kao da su nekako demonstrativno izražavali svoje simpatije i ljubav. Kako sam bila sretna. Naravno da sam »natopila suzama svoj batistani rupčić«, kako Alfred zna zlobno reći i nije me zbog toga nimalo stid. Bilo je publike i iz drugih gradova. Zar to nije divno? Nije ih spriječilo ni nevrijeme koje se toga dana sručilo na New York i koje je meni zadavalo dosta briga. Bojala sam se kako će Milka reagirati. Začudo je ostala mirna. Nisam primijetila na njoj nikakvih znakova uzbuđenja. Mene je stajalo dosta muke da ne pokažem svoje uzbuđenje, ali mislim da sam u tom uspjela. Bilo je to utješno poslije svega što smo proživjele posljednju godinu dana.

A sad, čujte malo, ili, bolje rečeno, čitajte malo što su o tom nastupu pisali »mjerodavni«. No prije nego što prijeđem na kritike moram vas još informirati o novom tenoru koji je te večeri nastupio u ulozi Cavaradossija. To je Talijan Enrico Caruso. Fantastičan glas. Muževan, junački tenor baritonalnog zvuka, koji će se, sasvim sigurno, odmah probiti u najprve redove onih najvećih. Sinoć je pjevao Cavaradossija.

Nikakvo čudo da je talijanska kolonija divljala od oduševljenja. Odobravala je Carusu više nego što se može smjestiti u okvir Metropolitan-opere, ali tko bi im to mogao zamjeriti! Milkin uspjeh nije time bio ni najmanje oslabljen kako ćete i sami razabrati iz kritika. Talijanska je publika samo davala izražaja svojim patriotskim osjećajima, ali time nije nikako namjeravala obilježiti svoje neraspoloženje bilo protiv koga. Tko je, međutim, ipak dao oduška svojem neraspoloženju prema Milki, bio je naš stari, dobro poznati »prijatelj« koga smo u današnjoj kritici »New York Suna« odmah prepoznali po kopitu koje mu je provirilo ispod halje »pobožnog revnitelja najčišće operne umjetnosti«. Uz njega su se našli još neki anonimni »poštovatelji« koji su za dobrodošlicu poslali Milki u garderobu pozdrav i srdačne želje u obliku lovor-vijenca ukrašena crnom, mrtvačkom trakom. Zamislite kako mi je bilo, kad sam

ugledala taj pozdrav! Plemeniti darovatelj nije, dakako, stavio na vijenac svoju posjetnicu, ali nije teško pogoditi u koje društvo spada i što je namjeravao reći tim svojim pozdravom. Milka se, srećom, samo nasmijala kad je među mnoštvom cvijetnih darova našla i tu dobrodošlicu. Ona je mudra, mudrija od mene i rekla je samo: »Jadne budale. Žao mi je darovatelja, jer će se morati još jedanput bacati u isti trošak. Za sada je još prerano za takve vijence.«

A sad da vam malo citiram što su rekli Amerikanci o toj predstavi. »The Evening Journal« piše:

Brojna publika je sinoć pokazala veliko zanimanje za izvedbu »Toske« u Metropolitan-operi. Tom je predstavom obilježen povratak Milke Trnine, a Caruso se pojavio u novoj ulozi. Međutim, počasti sinoćnje večeri su obasipale madame Trninu, iako je Caruso bio pozdravljen veoma toplo.

To bi vam, eto, bilo kao neki uvod u prikaze o tom našem doživljaju. A sad ću citirati samo dvije najznačajnije kritike, naime najnegativniju, jer, dakako, i za takvu su se pobrinuli »dobri prijatelji«, i najpozitivniju. Ostalo ostavljam za naš budući sastanak. Ima ih cijeli snop i kao da se natječu u izražavanju superlativa. Dakle, naš »prijatelj« iz New York Suna« kaže:

»TOSCA« I TRNINA. PUCCINIJEVA OPERA UGLAVNOM DOBRO IZVEDENA. CARUSO I OPET PRI DOBROM GLASU. MADAME TRNINA NIJE U ISTOJ KONDICIJI. SCOTTI DOBAR SCARPIA. VIŠE POZORNIČKIH NEDOSTATAKA U METROPOLITAN-OPERI

Sinoć je u Metropolitan-operi izvedena Puccinijeva »Tosca«. Nije potrebno govoriti o tom da vrijeme nije bilo prijatno. Vjetar je puhao, snijeg je padao i bilo je ugodnije ostati kod kuće s cicom-macom uz toplo ognjište. Mnogi, koji bi inače zaposjeli mjesta u operi, ostali su, kako se čini, uz cicu-macu. Šteta, jer madame Trnina je prvi put nastupila u ulozi s kojom je identificirana u ovom gradu.

Čujete li ga kako je on vidio drugu sliku gledališta nego što su vidjeli ostali izvjestitelji. Vidio je mnoga nezaposjednuta mjesta! Osim toga svojom konstatacijom da je Milka u ovom gradu identificirana s ulogom Toske, kao da bi joj želio poreći značajnost u interpretiranju uloga iz Wagnerova repertoara. Lukav mladić! — A sad ga čujte kako nastavlja svojim »objektivnim« ocjenjivanjem:

Prilično dobro je poznato da madame Trnina ne obiluje dobrim zdravljem i da se teško borila sa sudbinom. I tako, ako moramo govoriti o tom da je njen glas sinoć bio neuobičajeno oštar u visokim tonovima i zasjenjen u svojim bogatim kvalitetama srednjeg položaja, možemo to pripisati momentanom stanju koje bi se ubrzo moglo popraviti. Madame Trnina je kao Tosca još uvijek lijepa i privlačna. Njeno je držanje otmjeno, a gluma joj je utjelovljenje plemenite ženstvenosti. Međutim, njena kreacija rimske pjevačice nije novost. Gospodin Caruso kao Cavaradossi bio je malograđanin. Bilo bi teško povjerovati da aristokratska Tosca vatreno ljubi toga slikara jeftinih portreta. Mr. Scotti je sinoć bio na visini. Nije neprekidno nastojao da zagluši slušaoce. Učinio je to samo tu i tamo i tako nam pružio blažene predahe za odmor. Sve u svemu, njegov je Scarpia bio sablasno strastvena kreacija poznata otprije. Mister Rossi, novi buffo, bio je dobar Sakristan, ali nitko nije očekivao da bi mogao izbrisati sjećanje na svog predšasnika. Gospodin Dufreche je dobro prikazao Angelottija, a gospodin Bars je ponovio svoj izvrsno ocrtani lik policijskog agenta.

Krasno, zar ne? Jedini od sudjelujućih s kojim je »dobronamjerni« kritičar apsolutno zadovoljan je »interpret« veoma značajne uloge policijskog agenta!!!

A sad čujte i drugi glas koji se znatno razlikuje od tog citiranog, a kojem slijedi cijeli niz sličnih, koje ćemo čitati zajedno za koji mjesec dana u vašem, to jest našem Münchenu. »New York Daily News« piše:

MADAME TRNINA KAO TOSCA. VELIKA JE SOPRANISTICA NASTUPILA PRVI PUT. ODLIČNA IZVEDBA

Metropolitan-opera je sinoć pružala blještavu sliku mnogobrojnih muzičkih i društvenih entuzijasta, koji

su se tamo našli da pozdrave Milku Trninu kod njena povratka, i da vide i čuju prvu novosezonsku predstavu Puccinijeve prekrasne opere »La Tosca«. Gledalište je pružalo sliku divnih toaleta, blještavih dragulja i uzbuđenih lica. Pogotovo ako uočimo nevrijeme koje je vladalo, moramo konstatirati da je posjet bio izvanredan, i to jednako što se tiče broja posjetilaca kao i općeg entuzijazma.

VELIČAJNA TRNINA!

Trnina, i Trnina kao Tosca! Ali Trnina znači uvijek isto, pa bilo da pjeva Tosku, Isoldu, ili koju drugu ulogu, a uskoro će toj listi pribrojiti i Kundry u »Parsifalu«.

Možda »Tosca« nije nikada bila tako zadovoljavajuće izvedena kao sinoć. Caruso je bio izvrsno pri glasu, čime je rečeno gotovo sve što se može reći o istinski velikom dramskom tenoru. Scotti je bio do krajnosti uvjerljiv kao Scarpia, dok je Trnina bila veličajna kao ljubomorna, sumnjičava ljubavnica nesretnog Marija.

NEMA GLASA SLIČNA NJENU!

Sve su riječi odviše slabe da opišu veliku umjetnicu kako poput vjetra prelijeće pozornicom rasipajući tonove koji su isključivo svojstveni Trnini. Od svih opernih pjevačica nijedna nema u svome glasu ono naročito bogatstvo izražajne sugestivnosti kao Trnina. Taj je glas kao divno tkanje u kojem se zvuci violine isprepliću sa zvucima drvenih i metalnih instrumenata. No koliko god je čaroban njen glas, umjetničina gluma u jednakoj mjeri pobuđuje naše divljenje. Nijednog izražaja, bilo da pjeva ili govori, u kojem ne bi pulzirao dramatski sadržaj.

IZGLEDA ČAROBNO!

Usprkos ozbiljnom oboljenju od prije nekoliko mjeseci, Trnina izgleda čarobnije no ikada. U drugom činu odjevena u bogatu haljinu, izgledala je kraljevski divno. Njena gluma, njeno pjevanje, njene patnje — sve je

to bilo jezovito-intenzivno umjetnost, koja je mnogostruka u izražajnom intenzitetu.

OSTALE ULOGE ADEKVATNE!

Gospoda Caruso i Scotti su bili dolični partneri. Predstava je bila skladna uz nekoliko lakših nedostataka koji nisu vrijedni spomena.

Namjeravala sam da tim prikazom završim svoju epistolu, ali moram je ipak produžiti, da vidite kako su još prije toga nastupa bile izvršene neke »predradnje« da bi se već unaprijed porodile sumnje što se tiče Milkinih pjevačkih sposobnosti. »The Morning Telegraph« kaže: Javljale su se glasine da je divni glas umjetnice, koja ima pjevati ulogu Kundry u »Parsifalu«, stradao zbog kljenuti ličnog živca, od čega je patila prošle zime. Bilo kako mu drago, moramo konstatirati da Trnina nije nikada pjevala ni glumila s većim intenzitetom i snagom no što je to bilo sinoć.

A sad, dragi moji, mislim da sam za prvi zalogaj servirala dovoljno senzacija i da ćete se s tim zadovoljiti. Moram usput samo primijetiti da je kritičar iz »Sunca« (»The Sun«) bio zabljeŠten nekim drugim suncem i tako vidio i čuo mnogo toga što većina kritičara nije ni vidjela ni čula, a da je njegovu oku izbjeglo mnogo toga što je drugima upadalo napadno u oči.

Javite se, dragi naši, što prije. Javite nam što pišu u Münchenu o tom našem prvom nastupu, a ja ću se ponovo javiti čim bude materijala za nove razgovore, što će biti skoro. Nije daleko do Božića, to jest do »Parsifala«. — Milka i ja vas volimo i pozdravljamo. Vaša stara tetica.

A Trnina?

I ona je pisala nekima od svojih prijatelja. Prvo je pismo bilo upućeno Margareti Oldenburg, prijateljici koje se odanost mogla natjecati s Horacijevom odanošću Hamletu, ili Piladovom privrženošću Orestu. Pisala je:

Draga Marga!

Poslije ljetos položena ispita u Londonu, kojim sam dokazala sebi i drugima da mogu raditi starom snagom,

polagala sam sinoć ispit u New Yorku. Govori se da su Amerikanci ljudi u prvom redu poslovni, trgovci i industrijalci, ljudi bez osjećaja, bez sentimentalnosti, da im se sav život odvija prema principu: koliko ti daješ meni, toliko ću ja dati tebi, ako ne manje, a ono nikako ne više. Ne slažem se s tim. Sinoć sam se ponovno uvjerila da oni obiluju odlikama koje Evropljani svojataju kao svoje isključive atribute — ali ne s pravom: privrženost, vjernost, osjećajnost, pa čak i sentimentalnost. Osjetila sam kako me vole i kako držću da bih bila onakva kakvom me žele. Njihovi izljevi oduševljenja su mi dokaz da ih nisam razočarala. Sve je bilo tako kako su željeli oni, kako je željela tetica, kako je želio Conried i kako sam željela ja sama. Kad smo stigle u New York, primijetila sam kod nekih bojažljive poglede kojima kao da su ispitivali jesam li još uvijek ona ista otprije. Kod predstave sam imala novog dirigenta De Vignu i neke nove partnere. Cavaradossija je pjevao Enrico Caruso. Ne znam da li sam ikad čula junačkog tenora s tako muževnim, tako izjednačenim glasom tamne boje — voix sombre — koji s takvom lakoćom vlada svojim sredstvima. Rekla sam mu da se neizmjerno divim njegovu dugom dahu. Odgovorio mi je: »To moram zahvaliti svom ocu. Kao dječak sam u njegovu mlinu nosio teške vreće s brašnom i tako sam razvio pluća. Onda sam bio nesretan zbog tog posla, a sad mu zahvaljujem.« — Nasmijala sam se na to i rekla: »Kakva slučajnost. I ja sam mlinareva kći.« — Bio je oduševljen kad je to čuo. »A ja se sve čudim otkuda vama tako izdašan dah. Sad mi je jasno. I vi ste, zacijelo, nosili vreće.« — Nasmijala sam se. »Nisam, doduše, nosila vreće, ali sam imala sjajna učitelja pjevanja.«

Simpatičan je i voli šalu.

De Vigna je tumačio partituru donekle drugačije nego Mancinelli, ali smo se dobro složili. Predstava je bila na visini. Kritike su gotovo jednoglasno sjajne. Javio se, doduše, pokoji glasić unoseći nesklad u tu jednoglasnost, ali ja se zbog toga ne uznemirujem. Ima dana kad mi je vlastiti osjećaj najmjerodavniji sudija, a taj

je sinoć bio dobar. Kritike ću ti poslati, odnosno zamolit ću teticu da ti ih pošalje. I one koje zvuče neskladno. Ružno je što oni u Bayreuthu poduzimaju protiv mene. Otkrivam sada Njemačku koju nisam poznavala, Njemačku o kojoj sam čula govoriti, a za koju ste mi vi, prijatelji, rekli da je samo izmišljotina neprijateljskih i ljubomornih rivala. Nije mi bilo teško da vam povjerujem, jer sam voljela Njemačku koju su predstavljali Goethe, Schiller, Kleist, Beethoven, Weber, Schumann, Mozart i Wagner. Njemačku koja je primala umjetnike oduševljeno sa svim mogućim izrazima priznanja i ljubavi. Takvu Njemačku sam zavoljela i vjerovala sam da uistinu pati od nepravednih napadaja. Vidim da sam u času kad sam mislila da sam najobjektivnija bila najsubjektivnija. Sudila sam zaslijepljena ugodnostima vlastitih doživljavanja. Sad kao Parsifal poslije Kundryna poljupca, spoznajem pravo stanje stvari i otkrivam Klingsora koji se osvećuje zbog povrijeđene taštine, otkrivam onu drugu Njemačku koja bezobzirno gazi sve i svakoga tko se ne podvrgava apsolutno njenu autoritetu, njenoj samodopadnoj uobraženosti. Intenzitet kojim taj narod manifestira svoje vrline pojavljuje se jednako i u negativnim svojstvima.

Naišla sam u New Yorku na veoma vidljive tragove sistematskih nastojanja da uvjere javnost kako je sa mnom svršeno, kako sam samo ruševina onoga što sam bila nekada. Dakako da sam ogorčena zbog toga. Sve to, naravno, neće zasjeniti ono lijepo što sam doživjela u domovini tih istih Nijemaca, zahvaljujući u prvom redu vama, dragim prijateljima i mnogobrojnim čestitim Nijemcima, koji su svojim odlikama zadobili moje poštovanje i zahvalnost, koji su mi nesebično i zdušno pomagali u karijeri, ali me je udarila po čelu stara istina: gdje je mnogo sunca i sjene je mnogo, a u sjeni se množe kojekakve štetočine od kojih nikome dobra, pa ni njima samima.

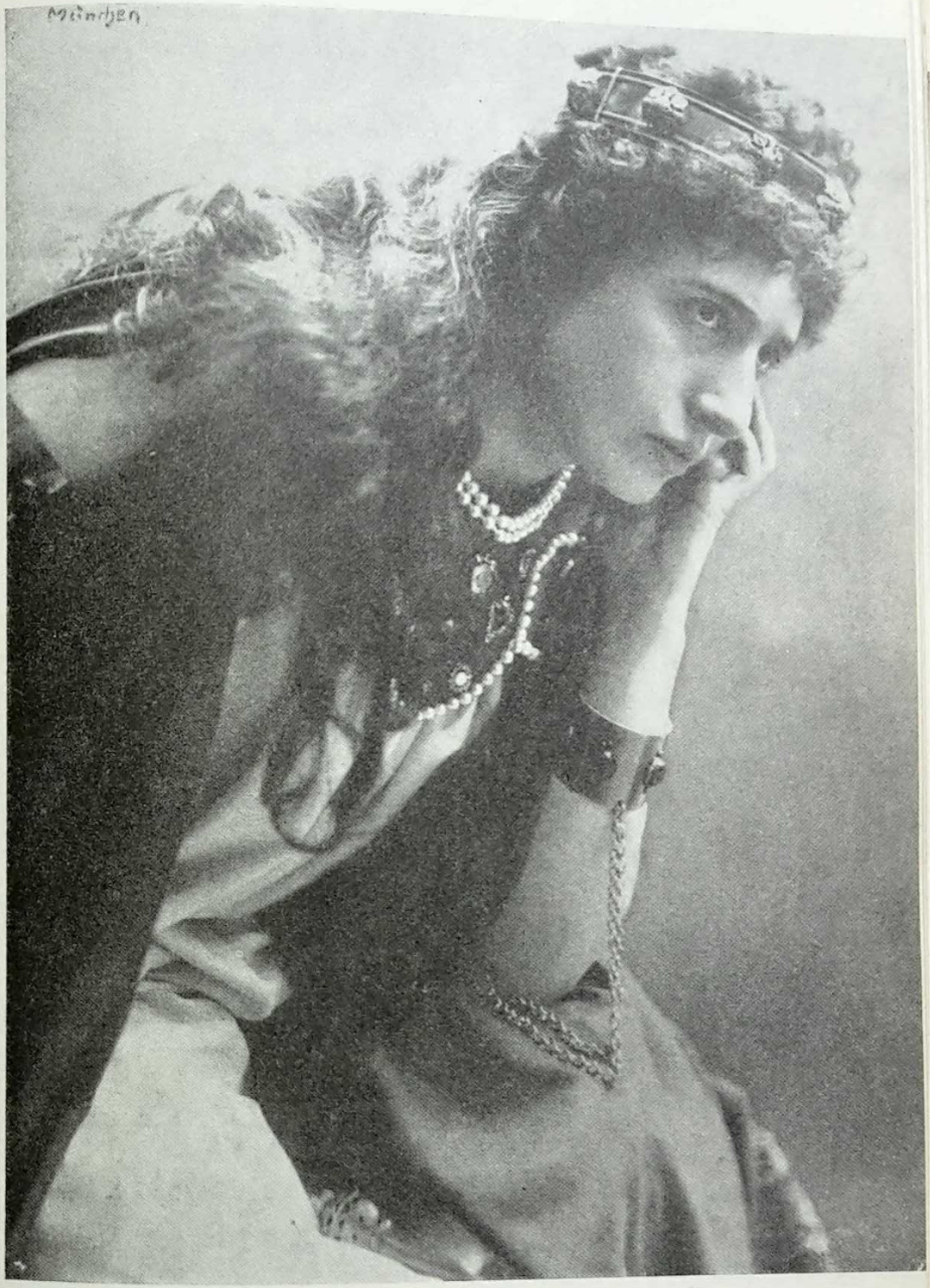
Ovdje je atmosfera napeta do nevjerojatnosti što se tiče izvedbe »Parsifala«. Wahnfried ima ovdje veoma borbene pristaše koji su stalno aktivni. Ne ide u moju bedastu glavu kako je moguće takvo potpuno pomanj-

kanje logičnog prosuđivanja što se tiče »Parsifala«. Ne ide u moju glavu kako to da inače pametni i, reklo bi se, razboriti ljudi mogu biti slijepi u prosuđivanju neminovnih situacija i kako ne znaju ocijeniti što je za njih same dobro, a što štetno. Ali sad je beskorisno svako mudrovanje. Kamen se počeo kotrljati niz goru i sad nek ide tako dalje dok se ne smrska on sam, ili dok ne smrska nekoga drugoga. Možda ću ja kod toga zadobiti koju težu modricu, a možda neće nitko biti ni smrskan ni oštećen. Sigurno je samo to da će od svega ostati sjećanje na ružnu lomljavu i galamu prouzrokovanu tim kotrljanjem.

Pripreme za izvedbu »Parsifala« su u punom jeku. Conried je neumoran u nastojanju da dostigne Bayreuth, pa možda čak i da ga premaši. Čini sve da bi iz te bitke izišao kao pobjednik. Premijera je fiksirana za Badnjak. Čini se da i tu želi slijediti Bayreuth i naglasiti kako poštuje kršćansku simboliku djela, koju bayreuthski žreci tako uporno naglašavaju kao bitno važan moment. On je, bez ikakve sumnje, veoma spretan organizator i dorasao svim smicalicama kojima bi ga protivnici htjeli onemogućiti.

Ja ću sutra pjevati Elisabeth u »Tannhäuseru«. Vjerojatno će me kod te prilike dočekati pokoji napadaj jači od onih kojima su pozdravili moju Tosku. Tu su oni još mjerodavnije sudije, jer to je njihov Wagner. Vidim da sam potcjenjivala njihov osvetnički žar, a precjenjivala razbor i čestitost, ali se nadam da će i ti, eventualni, napadaji biti isto tako promašeni kao i svi današnji. Svakako ne žalim svoj postupak i kad bih ponovno došla u sličnu situaciju, postupila bih isto tako kako sam postupila, a ukoliko oni jače napadaju, utoliko me usrdnije brani »garda« američkih odanih štovatelja. Ti su ipak brojniji od napadača, a u najmanju ruku su isto tako odlučni kao i protivnici. Moja je zadaća da ih ne razočaram i ja ću učiniti sve što mogu da budu zadovoljni sa mnom.

Tako je napisala i tako je namjeravala. Međutim, kako veoma često biva, i kako u »Hamletu« kaže Kralj u



Milka Trnina u ulozi Isolde (»Tristan i Isolda«).

Hrvatsko narodno kazalište na Markovu Trgu
Metropolitan Opera House New York

glumi: »Namjere su naše dobre sve i naum naš je, ali uspjeh ne!«

Sutradan poslije toga pisma probudila se s malom glasovnom indispozicijom. Nadala se da će je svladati tijekom dana, ali nikako nije postajalo bolje. Što je mogla? Kad se uvjerila da stanje ne postaje bolje, pisala je Conriedu da naveče neće moći pjevati u »Tannhäuseru«. Savjetovala mu je da zamoli gospođu Gadsky, koja isto tako ima Elisabeth na repertoaru, da bi ona pjevala.

Conried se veoma brzo stvorio u hotelu.

— Zar je uistinu tako loše?

— U svakom slučaju nije kako bi trebalo da bude. Nadala sam se da će postati bolje, ali, eto, neće i neće.

— Dok vas slušam kako govorite, nikako ne bih rekao da ste indisponirani. Možda je vaša bojazan izazvana primjedbom onoga kritičara koji je napisao da kod predstave »Toske« niste bili glasovno na visini. Mislim da se ne biste trebali osvrtati na to.

— Ako nastupim s indispozicijom, rastrubit će da je sa mnom uistinu svršeno. Znate da se hvataju za svaku sitnicu. Zamolite gospođu Gadsky da večeras pjeva mjesto mene.

— Prije svega ne vjerujem da će htjeti uskočiti. Ona sutra pjeva Santuzzu. Osim toga publika bi bila razočarana da ne čuje vas. Prema izvještajima s blagajne večeras će biti rekordan posjet. Zar vam nije jasno da ljudi žele čuti baš vas.

— Utoliko više razlog da ne nastupim. Ne bih htjela da razočaram. Ako gospođa Gadsky odbije, još uvijek imate u rezervi Marion Weed. Ona je ulogu studirala i može uskočiti u slučaju potrebe.

Kad je Conried došao sat kasnije, donio je vijest da je Gadskyjeva odlučno odbila da nastupi, motivirajući to, kako je prorekao, svojim nastupom u »Cavalleriji« slijedećega dana.

— Što se tiče Marion Weed, nje nema kod kuće i nitko ne zna kamo je pošla. Situacija je, može se mirne duše reći, katastrofalna. Bio bih nesretan da već sad, na

početku sezone, moram otkazivati predstave i to najatraktivnije. Ne radi se samo o materijalnom gubitku koji bi, usput rečeno, bio veoma znatan. Radi se i o moralnom gubitku, o negativnim dojmovima koji bi na taj način bacili sjenu na moje prve korake kao direktora. Znate da je to u New Yorku važno. Imam i ja svojih protivnika. A i za vas ne bi bilo dobro da otkažemo. Tumačit će to kao simptom slabosti.

— Ali kad sam indisponirana, kad osjećam da nisam sigurna da ću glasovno izdržati.

— Pričao mi je Grau da ste mu nekom zgodom rekli kako je teško zvanje pjevača, jer mora često puta nastupati iako je indisponiran. Rekli ste još: »Kad bi čovjek pjevao jedino onda kad je disponiran, nastupio bi najviše deset puta godišnje.« Što riskirate ako nastupite? Da li ćete izgubiti na vrijednosti u vlastitim očima ili mojim? Vi znate isto tako dobro kao i ja da ste momentano žrtva njujorške klime. Ako među publikom bude zlonamjernih, ti će o vama govoriti loše, pa sve da pjevate kao najbolji pjevač u anđeoskom zboru Gospodina Boga, a prijatelji i poštovatelji će znati kako stvari stoje i neće biti razočarani niti će vas zbog toga manje cijeniti. Uostalom, govorim vam najiskrenije i najpoštenije, ne primjećujem ništa što bi ukazivalo na indispoziciju. Možda je to kod vas ipak više neka loša sugestija no što bi bilo stvarno stanje.

— Za svaki slučaj nastavite s potragom za Marion Veed, a ja ću biti na vrijeme u garderobi i pripravna za nastup. Ako se pojavi Marion Weed, dopustit ćete da ipak ne nastupim. Dajte mi riječ da ćete to učiniti.

— Hvala vam. Dajem vam riječ da ćemo nastaviti s potragom.

Da li je Conried zaista održao riječ i organizirao bezuspješnu hajku za Marion Weed, ili je dao takvo obećanje samo zato da bi Trninu umirio — tko bi to znao reći? Svakako je Trnina morala nastupiti, kako je obećala. Cijeli slučaj je bio veoma uzbudljiv za sve koji su za nj znali i to s obje strane rampe. O predstavi je pisao »New York Advertiser« u svom broju od 5. XII.

Conriedova sretna zvijezda dobrostivo mu obasjava horizont. U najmanju ruku sjajila je veoma dobrostivo sinoć, ako su istinite one priče koje su se širile hodnicima Opere. Pričalo se o potragama za Johannom Gadsky da bi zamijenila Milku Trninu koja da je bolesna; o odbijanju madame Gadsky da to učini, jer da mora pjevati večeras; o ludim potragama za Marion Weed, koja je studirala tu ulogu da bi mogla uskočiti u slučaju potrebe i, najposlije, o odluci Trnine da ipak nastupi i da učini sve što je u njenoj moći, a sve to da se odigravalo već poslije početka prvoga čina. Pričalo se o tom kako je trebalo tijekom poslijepodneva dopremiti inscenaciju iz nekog skladišta u dalekom predgrađu, o tom kako je ta inscenacija bila postavljena na pozornicu tek u sedam sati naveče; pričalo se o pokusima kod kojih su pjevači sjedili u orkestru, jer su istodobno na pozornici stolari lupali čekićima. Bilo je čak pričanja kako je glasoviti dirigent Mottl sav očajan najenergičnije otklonio svaku odgovornost za predstavu jer nije imao dovoljno pokusa. Ako je polovica od tih priča istinita, onda je zbrka iza pozornice morala biti strahovita. Ali kod same predstave bilo je malo znakova svega toga.

Predstava je, uglavnom, bila izvrsna. Čak je i zbor pjevao u taktu. Krauss nije bio najbolje pri glasu i nije se uzdigao do razine koju uloga traži, sve do »priče« u posljednjem činu koju je ipak pjevao kako to može malo koji tenor.

Milka Trnina, isto tako vidljivo indisponirana, pjevala je s poteškoćama, ali je njena kreacija tako lijepa da čovjek zaboravlja prolazne nedostatke.

A kritičar »New York Staatszeitunga« pita:

Može li Trnina biti još veća nego što jest? — Bilo je ljudi koji su govorkali da je već prekoračila svoj umjetnički vrhunac, da je, doduše, velika što se tiče umjetnosti pjevanja i da samo zato . . .! ali da . . .! — i poslije toga bi uslijedilo značajno slijeganje ramenima. Kod prvog nastupa čovjek, dakako, nije mogao sa sigurnošću reći da li je glasovno stradala,

ili samo pati od prehlade. Možda joj glas jučer nije zvučio kako smo od nje očekivali, možda je bila indisponirana, kako su nas uvjeravali s mjerodavne strane, ali jedno mi je jučer prodrlo duboko u svijest: spoznaja koliko su druge pjevačice, disponirane ili indisponirane, ostajale dužne interpretirajući Elisabeth.

Treba li bolji prikaz o tom kako su je nastojali pokopati oni kojima je smetala, može li biti boljeg svjedočanstva o njenoj veličini nego što je rečeno u toj kritici? To govori i »New York Herald« bez ikakvih ograničenja:

Elisabeth madame Trnine porasla je od onda kad ju je New York posljednji put čuo, što je sinoć blagotvorno inspiriralo i ostale interprete glavnih uloga. Svakako su najbolja postignuća večeri započela istom poslije toga što se zastor digao da nas uvede u drugi čin — s prvim nastupom Elisabeth.

Bila je uspješno prebrođena i ta neprilika, koja nikad nije ugodna, ali koja je u ovoj situaciji bila sasvim izvanredno značajna.

»Jest, bilo je dobro što si nastupila«, rekla je tetica. »Bilo je naporno, istina je, bilo je riskantno, ispalo je možda manje dobro nego inače, ali Conried je imao ipak pravo. Konačno, gdje je taj pjevač koji nije patio od glasovnih indispozicija? Zašto to ne bi bilo dopušteno tebi? Uostalom, nije to bilo ni kod tebe prvi put, a vjerojatno nije ni posljednji put. Važno je da je razbijena uvjerljivost svakog došaptavanja i značajnog slijeganja ramenima, važno je da su razbijene 'dobrostivo-žalosne' konstatacije kako je 'sudbina nemilosrdna kad ne štedi ni one koji bi trebali biti neumrli i neranjivi'.«

Veoma uvaženi kritičar Gustav Kobbé pisao je u »The Evening Telegraphu«:

Sinoćnja je izvedba »Tannhäusera« u Metropolitan-operi bila najcjelovitija od svih predstava toga djela koje su izvedene u ovoj zemlji. Miss Fremstad kao Venera očaravala je oko i pjevala je dramatski. Običan smrtnik bi bio ostao uz nju, ali Tannhäuser je, vjerojatno, znao da Trnina pjeva Elisabeth i htio

je da čuje njenu nastupnu ariju u drugom činu i tako je napustio Veneru. Madame Trnina bila je prehlađena tijekom dana i sve dok nije bila dignuta zavjesa, što se dogodilo sa zakašnjenjem od kojih deset minuta, nije se znalo da li madame Gadsky neće morati priskočiti u pomoć. Ali Trnina se pojavila i pjevala je i glumila Elisabeth uobičajenom nježnošću i ljepotom tona. Ona je na pozornici nasljednica Lilli Lehmann.

Kobbé je tom posljednom konstatacijom želio dati Trnini najveće priznanje koje operna umjetnica može doživjeti. Lehmannova je bila najviši uzor vagnerijanske umjetnice, no ipak ćemo vidjeti da je Kobbé tom svojom konstatacijom bio, zapravo, škrt.

Kakva je ljubomornost vladala između njemačke i talijanske opere, kakav je bio stil borbe koja se vodila između njih, ilustrira kritika njemačkih novina »New York-City«. Poslije predstave »Tannhäusera« pisao je kritičar tih novina:

U Metropolitan-operi su i posljednjeg tjedna izvedena djela dvojice talijanskih i jednog njemačkog kompozitora. Bio je to boj Verdija i Puccinija protiv Wagnera. Ne pokušavajući poricati zasluge Verdija, pa i Puccinija, koje su u velikoj mjeri opravdane, moramo pak konstatirati da su oni patuljci u usporedbi s njemačkim divom. Jedan jedini Wagnerov takt nadmašuje sve što je bilo ikad napisano na muzičko-dramskom području. Svaka fraza, svaki motiv, svaka nota, čak i svaka s t a n k a u Wagnerovim djelima je značajnija. Koji bi drugi umjetnik-stvaralac mogao s pravom zahtijevati za sebe istu hvalu?

Zbog toga ću se pozabaviti najprije s jedinim njemačkim djelom koje je prošlog tjedna izvedeno, naime s »Tannhäuserom«.

Slijedi potanka analiza samog djela, a onda kritičar konstatira:

Milka Trnina je bila izvanredna Elisabeth, iako je mogla ulogu donijeti nešto mladenačkije. Predavanje: »O zdravo da ste dvori dragi!« bilo je majstorsko

djelo. A »molitva«! — Ta Elisabeth je zaista vjerovala u ono što je pjevala.

Trnina je bila iznenađena tom kritikom. Što bi to moglo značiti? Znači li to da se protivnik povlači? Ili je to samo strateški potez da bi, prema principu suprotstavljanja svjetla sjeni, postigao jaču plastičnost onoga što namjerava reći u skoroj budućnosti? Nije li to pripremanje terena za izvedbu »Parsifala«?

U istom broju te revije izašao je članak uz koji je bila objavljena velika Trninina slika s naslovom:

VRAŽICA KUNDRY
MILKA TRNINA PRVA INTERPRETKINJA TOGA LIKA IZVAN BAYREUTHA

Polemika oko izvedbe »Parsifala« — pro i contra — uzbudila je, razumljivo, duhove u velikoj mjeri i samo pojačala napetost koja prati očekivanje izvedbe toga majstorskog djela u ovoj zemlji.

Veoma je interesantno što madame Trnina misli o »Parsifalu«, o kojem je s gospođom Cosimom Wagner mnogo raspravljala nadugo i naširoko. Prema njenu mišljenju »Parsifal« predstavlja oličenje čovječanstva. S jedne strane uzvišenost samog Parsifala, na drugoj strani strastvenost Kundry. Ova je, tako reći, zavodnica i utjelovljenje privlačnosti grijeha, a prema mišljenju M. Trnine čak i potreba grijeha. Međutim je tema obrađena tako idealizirano da od početka do kraja zarobljuje čovjeka svojim pjevom. Veoma je živo objašnjavala kako su u »Parsifalu« utjelovljeni najviši ideali čovjeka, njegovo dugogodišnje lutanje u mukama i borbi, dok na kraju iz osjećaja vlastite patnje ne spozna patnje čovječanstva, kojem donosi novo spasenje vjerom u ljubav. Madame Trnina je izrazila veliko žaljenje što nikada nije mogla upoznati samog Majstora i saznati njegovo mišljenje o tom djelu. Prema njenu mišljenju čovjek može uspoređivati Wagnera s pjesnikom koji se podvrgava časovitom impulsu inspiracije, ne razmišljajući o tom što zapravo hoće, i upravo na taj način stvara svoje najljepše biserje.

Na pitanje nije li New York u usporedbi s Bayreuthom nepodesan za izvedbu djela jer, kako mnogi tvrde, ljupka bayreuthska krajina pojačava dojmove koji struje iz samog djela, odgovorila je M. Trnina da to nipošto nije bitno. Muzika je tako uzvišena da neodoljivo pobuđuje osjećaj pobožnosti i uzvišenosti, izvodili je gdje mu drago. To je i cilj djela.

Taj interview, koliko god nije iscrpan, govori sasvim jasno da problematika uloge Kundry za nju još nije svladana. Ona ju je izgradila nekom svojom filozofijom, ali nije uvjerena da je stvar riješila dokraja. Zato žali što nikada nije upoznala Majstora da od njega sazna to što joj Cosima nije znala objasniti i što je sama morala konstruirati. Iako je temeljna ideja u »Parsifalu« dohvatljiva, neke pojedinosti, uglavnom lik Kundry, ukazuju se samo kao nabačena skica, neizrađena do kraja, nejasna, neodređena pa čak i protuslovna u naznačivanju pobuda koje definiraju njeno djelovanje, odnosno karakter.

A Bayreuth? A Wahnfried?

Tamo su proživljavali uzbudljive dane pod pritiskom spoznaje da je bitka, najvjerojatnije, izgubljena. No uza sve to nastavljali su borbu nesmanjenom žestinom. Tako se odvijala upravo groteskna slika: da je sve što je činio Conried bilo u prilog Wagneru, a da je sve što je poduzimao Wahnfried bilo protivno interesima Wagnerova djela. Conried je nastojao da osigura što je moguće sjajniju izvedbu »Parsifala«, a Wahnfried je poduzimao sve i sva da ta njegova nastojanja omete, odnosno potcijeni.

»Kratkovidnom upornošću htjeli bi sačuvati jedinstvenost Bayreutha na taj način da sve nas odvrate od sudjelovanja kod izvedbe, a ne mare nimalo za to što bi takvim načinom onemogućili kvalitetu predstave. Zamislite samo što se meni dogodilo!«, tužio se Trnini nadredatelj münchenske Dvorske opere Fuchs. »Bio sam u Münchenu pozvan tajnom savjetniku Klugeu koji me je najprije zamolio da, iz obzira prema Bayreuthu, ne sudjelujem kod njujorške izvedbe. Kad sam mu na to odgovorio negativno, zaprijetio mi je da će, u slučaju

ako se ne odazovem njegovoj molbi, biti prisiljen iznijeti slučaj na najvišem mjestu, to jest princu regentu i da će predložiti da mi on zabrani to sudjelovanje. Odgovorio sam da me takvim prijetnjama neće prestrašiti i spriječiti da učinim ono što mislim da smijem, pa čak i moram učiniti. Ja imam djecu za koju se moram brinuti. A ako mi budu branili da zarađujem novac tamo gdje mi se pruža prilika, prekinut ću svoj dosadašnji angažman u Njemačkoj i potražiti posla tamo gdje ga mogu naći. Gospođa Cosima nema prava tražiti od ljudi žrtve zbog zadovoljenja taština, koje su, osim toga, potpuno besmislene. Konačni rezultat borbe koju vodi bit će na kraju krajeva ipak njen poraz. Ja sam dobar Nijemac, ja cijenim Richarda Wagnera kao genijalna muzičara, ali vjerujem da ću mu najbolje poslužiti upravo tako da se ne pokorim zahtjevima gospođe Cosime, već da prema svojim snagama doprinesem što boljoj izvedbi njegovih djela.«

I činilo se kao da se te godine uistinu *sve zlo urotilo protiv Bayreutha* — kako je Cosima pisala Hansu Richteru. U isto je vrijeme u Münchenu umro prvi dirigent Zumpe, a bio pozvan Felix Mottl iz Karlsruhea da preuzme njegovo mjesto. On je to i učinio, doduše uz stanovita ograničenja, ali se ipak vezao uz München, to jest uz Possarta, najomrženijeg od svih Cosiminih protivnika. Povrh toga potpisao je i ugovor na pet godina s Conriedom, drugim mrskim protivnikom »bayreuthskih svetohranitelja« — i to upravo u sezoni namjeravane njujorške izvedbe »Parsifala«. Mottl je, doduše, izjavio Conriedu da ni pod koju cijenu ne želi sudjelovati u poslovima oko postavljanja »Parsifala«, ali za Bayreuth je već samo njegovo vezanje za Metropolitan-operu bilo težak udarac. To se moralo ljudima pričinjati kao neko solidariziranje s Conriedom. Cosima mu je pisala:

Zapali ste u situaciju u kojoj mora na Vas pasti sumnja da ste nevjerni Bayreuthu... Vaš polazak u Ameriku tumačim kao mogućnost koja Vam se pruža da sklonete umjetnike na povlačenje od sramotnog sudjelovanja u »Parsifalu«. Ne biste li ih mogli nagovoriti da se pre-

tvaraju kao da su promukli? Da izigravaju nespretnost? — Kad biste to mogli, oboje bismo se probudili od teška sna o kojem sam Vam pisala.

Kakve metode Cosima želi primijeniti u toj borbi, kakvim se sredstvima želi služiti, o tome najbolje svjedoči ovo pismo koje znači izravni poziv na sabotažu.

Međutim su novine svakodnevno donosile članke o pitanju koje je postalo, tako reći, glavna tema dana. Donosile su interviewe s Trninom, njene fotografije, izvještaje o Conriedovim organizacionim pothvatima i daljnjim planovima, a prema svojim simpatijama i nesimpatijama, prema opredijeljenosti za Conrieda ili Bayreuth, kritičke osvrte na ono što je već učinjeno za Wagnera u toj sezoni, kao i tendenciozna pitanja: što će biti još učinjeno da bi Wagner doživio u Metropolitan-operi izvedbe dostojne svojega genija?

A Trnina?

Ona je novim nastupima najbolje paralizirala ubačene negativne glasine i sumnje. Publika je posjećivala u rekordnom broju predstave u kojima je ona sudjelovala. O drugoj predstavi »Tannhäusera« pisao je »New York Herald«: »Lože su opet pružale blještavu sliku. Predstava je privukla najveći posjet otkako je započela sezona, pružajući sliku najsjajnijega gledališta.«

»New York Times«: »Društvena elita je došla da doživi najprofinjeniju umjetnost madame Trnine.«

A poslije četvrte predstave »Toske« pisao je »New York Sun« u svom broju od 20. prosinca, dakle četiri dana prije premijere »Parsifala«: »Trnini je jednako lako glumiti tragediju kao i pjevati je, i ona je iskoristila do krajnosti sve dramske mogućnosti uloge. Glasovno je bila veličajna, a glumila je velike scene u drugom i trećem činu neobično snažno. Oduševljeno gledalište ju je na kraju predstave izazivalo pred zastor.«

Tako je svaki novi nastup bio novo slavlje za nju, a poraz za Wahnfried. Ali vanfridovci su počeli novim navalnim valom koji je trebao da je diskreditira kao čovjeka. Ponovno su zatrubili da se prodala Conriedu

zbog dolara, da je cijela Njemačka ogorčena zbog Conriedove blasfemije u kojoj ga pomaže »izdajnica Trnina«. Ponovo su k njoj dolazili novinari po interviewe povećavajući napetost u vezi s očekivanom premijerom. »Press-Philadelphia« je pisala:

> Vjerojatno najveća živuća interpretkinja Kundry u »Parsifalu« Milka Trnina, koja je stigla u New York sred najžešće gungule u vezi s »Parsifalom«, ima da nam kaže nešto o svojoj ulozi i prikazivanju Wagnerova djela u Americi. Madame Trnina je izvanredno raspoložena i govori oduševljeno o svom dolasku u Ameriku, kojim obilježuje svoju šestu sezonu ovdje, isto tako kao što oduševljeno govori i o sudjelovanju u prvoj izvedbi »Parsifala« izvan Bayreutha.

Dani su jurili prema fiksiranom terminu skraćujući udaljenost i pojačavajući napetost među publikom, ali i među izvođačima. Na svim radilištima Metropolitan-opere kipjelo je od priprema. Pozornica je preuređena prvenstveno u znaku zahtjeva koje postavlja izvođenje »Parsifala«. Da bi što bolje ostvario taj naum, Conried je znao pronaći i predobiti za sebe najbolje i najpriznatije stručnjake koje mu je Stari svijet mogao ponuditi, a koji su bili neobično cijenjeni upravo na tom području. Za redatelja je angažirao već spomenutog nadredatelja münchenske Dvorske opere Antona Fuchsa. Taj je posljednjih dvadeset godina surađivao u Bayreuthu upravo kod postavljanja »Parsifala« i prema riječima Cosime Wagner, bio joj je u tom desna ruka. Za šefa rasvjete angažirao je Karla Lautenschlägera, koji je u Evropi uživao glas upravo fantastičnog stručnjaka na tom polju. Lautenschläger je stvaralačkom domišljatošću izgradio rasvjetne jezgre neslućenih kapaciteta, da bi mogao komponirati što bogatije i ljepše svjetlosne efekte. Inscenacija je izrađena u Beču. I kostimi su šivani u Beču, izuzevši Trninin, koji je ona sama dala izraditi u Londonu prema nacrtima Percyja Andersena.

Angažiran je golem tehnički aparat. Novine su javljale da se troškovi penju na sto tisuća dolara. I za američke prilike onoga doba basnoslovno visoka svota.

Što se tiče umjetničke strane izvedbe, i o tom su novine potanko i ustrajno obavještavale radoznalu publiku, nastojeći da stvore senzaciju nad senzacijama. Naslovi novinskih članaka su glasili:

SVE JE SPREMNO ZA IZVEDBU »PARSIFALA!«

»PARSIFALSKA« NEDJELJA!

ZA »PARSIFALA!«

ZAVRŠENE PRIPREME!

DVADESET I DEVET ORKESTRALNIH POKUSA POD RUKOVODSTVOM HERTZA!

NAPOKON »PARSIFAL!«

Da bi povećao sjaj izvedbe, gospodin Conried je predobio madame Louise Homer, poznatu sjajnu pjevačicu, da pjeva nekoliko taktova u najsvečanijem trenutku kada se čuje zbor u »Gralovu hramu«. Tako je slijedio primjer Bayreutha, gdje je to isto činila madame Schumann-Heink. S istom je namjerom predobio i gospodina Mühlmanna da pjeva ulogu Drugog viteza.

Gospodin Conried, direktor Metropolitan-opere, nije štedio ni s vremenom ni s novcem da bi zadovoljio velika očekivanja koja su uskrsnula s najavljivanjem »Parsifala«. Uz veliki muški i dječački zbor angažirao je trideset pjevačica za uloge Čarobnica. Među njima će biti djevojaka iz najboljih njujorških porodica. Oko tri stotine osoba će surađivati kod predstave. Veliki dio tih suradnika neće biti vidljiv na pozornici.

Dakako da ni vanfridovci nisu sjedili skrštenih ruku. Oni su citiranjem članka »Berliner National Zeitunga« od prošlog ljeta nastojali pobijati Trninine izjave da u Njemačkoj samo svojta i prijatelji Cosime Wagner misle da bi djelo moralo ostati sačuvano isključivo za bayreuthske izvedbe. Da bi parirao ta njihova nastojanja, napisao je Hugh Murray oveći članak koji je, uz veliku reprodukciju Trninine fotografije, donio »New York Evening Journal«. Murray je napisao:

U Metropolitan-operi bit će izveden dugo najavljivani »Parsifal«. Gospodin Conried će na temelju te prve izvedbe »Parsifala« na ovom kontinentu ili neizmjerno porasti ili se neizmjerno srozati. Ako u predstavi bude ostvareno sve ono što je uprava Metropolitan-opere obećala, gospodin Conried će biti smatran prvorazrednim direktorom. Još nijedna opera nije prije svoje izvedbe doživjela tako strahovito interesiranje kakvim je praćen najavljeni »Parsifal«. Ako preko noći ne iskrsne neka nepredviđena zapreka, Wagnerov će »Parsifal« na Badnjak doživjeti u Americi, na daskama Metropolitan-opere, svoju prvu kompletnu izvedbu.

Istina, Wagner je želio da »Parsifal« ostane vezan isključivo za Bayreuthsko kazalište zbog prihoda kojima je to djelo trebalo uroditi i zbog bojazni da bi svaka izvedba na prosječnoj pozornici mogla biti loša. Činjenica da Wagnerova udovica dva desetljeća poslije njegove smrti moli produženje zaštitnog prava miriše donekle na pohlepnost za novcem, koja je u Bayreuthu dobro poznata među muzičkim turistima. Ne može čovjek ozbiljno shvatiti tvrdnju da Wagnerovi nasljednici nisu »Parsifalom« zaradili novaca. Općenito je poznato da veliki umjetnici pjevaju u Bayreuthu za zapanjujući male honorare, budući da je sudjelovanje kod Igara pitanje umjetničke reputacije.

Umjetnost nema ni rase ni domovine, ona pripada cijelom svijetu. Puka sentimentalnost ne smije biti zapreka njenoj univerzalnosti. Ona pripada svijetu koji čezne za njom, koji je shvaća, a kad je stvaralac umjetničkog djela bogato naplaćen slavom i novcem, onda njegovo djelo postaje opće dobro. Tim, što je postalo opće dobro, ono vrši neusporedivo veći utjecaj nego onda kad ga slušaju samo malobrojni sretnici. Da li će mase shvatiti tako zakučasto djelo kao što je »Parsifal«, ili ga neće shvatiti, to će se istom pokazati. Ne shvate li ga, djelo će se vratiti u svoju ekskluzivnost u Bayreuth i u svoju tako

silno naglašavanu »atmosferu«, ali ako ga budu shvatile, onda će to biti zasluga činjenice da su ga mogle vidjeti i čuti kod sebe. »Parsifal« stoji pred tim da bude darovan svijetu i da zauzme svoje mjesto uz Majstorova uzbudljivog »Tristana i Isoldu«, uz njegov monumentalni »Prsten Nibelunga«, uz čarobne »Majstore pjevače«, vječno mladog »Lohengrina«. I tako će »Parsifal« uskoro biti oslobođen svoje ekskluzivnosti. Prvi impuls koji će pobuditi mase da pune stanoviti broj predstava u Metropolitan Opera House bit će, dakako, radoznalost. Kako će ta publika probaviti mješavinu kršćanstva i budizma, metafizike i mistike, božanski lijepe muzike i dosadnih pasaža — pokazat će nam budućnost. Za sada su operni posjetioci uzbuđeni do takva stepena da pred tim uzbuđenjem blijedi uobičajena radost božićnih praznika.

To uzbuđenje o kojem govori Murray nije zahvatilo samo redovne posjetioce opernih predstava nego i građane koji, zapravo, nisu znali tko je Wagner, a tko Conried. Što je »Parsifal« i zašto je njegova izvedba tako važna? Tko je Cosima Wagner, a tko Milka Trnina? Ali govorili su o tom slučaju svi društveni slojevi kao o nečem beskrajno važnom, jer su novine pisale o tom svaki dan, jer je to bilo senzacionalno. Jednog je dana Conried došao na probu i razveselio sve dražesnom pričicom koju mu je, navodno, ispričao jedan prijatelj: »Dva znanca sjede u nekom baru.

— Jesi li čuo da je miss Ternina već u New Yorku?

— A tko je taj mister Nina?

— Ne mister Nina, nego miss Ternina! Milka Ternina, najveća operna pjevačica na svijetu.

— No pa dobro, a zašto je to za nas važno?

— Kako zašto je važno? Pa to je za nas velika pobjeda. Sad ćemo čuti ‚Parsifala'.

— A tko je taj Parsifal i što hoće taj od nas?

— Čovječe, pa ti ne čitaš novine. ‚Parsifal' je najljepši kazališni komad s muzikom. Napisao ga je Nijemac Richard Wagner. On je umro. A njegova udovica, Cosima Wagner, ne dopušta da taj komad igramo mi u Americi.

Ona bi htjela da taj komad igraju samo u njenu kazalištu, tamo negdje u Njemačkoj. Ali nato je naš mister Conried, to je direktor naše Metropolitan Opera House, i miss Ternina, to je divna pjevačica, nato su oni rekli: Ah, ne! Neće biti tako! Mi hoćemo da i naši Amerikanci čuju i vide 'Parsifala'!«

Uzbuđenje je zahvaćalo i same izvođače, pa čak i one najmirnije. Bilo je to, uglavnom, radosno uzbuđenje koje zahvaća čovjeka kad zna da se približava dan koji treba da dokaže opravdanost nekog čina.

Svi su vjerovali u pobjedu. I izvodioci, i publika, i Conried, i Trnina. I ona je radosno očekivala dan premijere. Samo kod nje se uz radost znala javiti i mala zabrinutost. Ta se javljala noću kad bi se oko nje sve smirilo, kad je i sama trebala da se smiri. Znalo se dogoditi da bi se neočekivano javio neki nemir praćen mučnim mislima kako su oči svega muzičkog svijeta usmjerene na Metropolitan-operu, kako će se na tu izvedbu primjenjivati najstroži kriterij. Na nju lično pada velik dio odgovornosti, jer je Cosima upravo nju stavljala u prvi red svojih protivnika, zajedno s Conriedom i Possartom. Van Rooy i Burgstaller su se pred Cosimom opravdali, oni su svoj dio krivnje svalili na Conrieda, a ona je ostala uporna kod svog stanovišta i svojim izjavama u novinama neprekidno je pobijala vanfridovske navode. I zato će biti dovedena na optuženičku klupu zajedno s Conriedom.

A novine su donosile uvijek nove informativne i edukativne članke s namjerom da što je moguće bolje pripreme publiku za događaj koji će odjeknuti u cijelom svijetu ne samo kao ishod borbe između dva interesantna protivnika nego i kao ispit kod kojega će se pokazati kakva je kulturna razina američkog građanina. Nacionalni ponos i ambicija su u toj pripremnoj kampanji igrali prilično veliku ulogu.

»PARSIFAL« I PRIPREME U DRUŠTVU, KAO I U METROPOLITAN OPERA HOUSE ZA PRVU AMERIČKU IZVEDBU

pod tim naslovom je »New York Herald« donio izvanredno opširan članak popraćen velikim slikama pojedi-

nih scena iz samog djela kao i portretima glavnih interpreta. Taj članak, koji je interesantan jer obrađuje veoma iscrpno materiju »Parsifala«, predugačak je a da bismo ga u cijelosti uvrstili u knjigu koja se tom američkom izvedbom služi samo kao potrebnom pozadinom za upoznavanje umjetničke ličnosti Milke Trnine. Zato se ograničujemo samo na neke izvatke.

Priča o Parsifalu nije nova. Svedena na svoje prve izvore, ona je stara kao što su stari bregovi. Wagner je nije izmislio niti ju je crpio na izvorima kršćanstva. Legenda o mladiću koji je uzrastao ne poznavajući svijeta i njegovih zbivanja s kojima se susreće u stanju potpunog nepoznavanja i nevinosti, koji dozrijeva do saznanja na temelju čudnih događovština i — pošto je pobjedonosno svladao bezbrojne neprilike — sjeda na vladarski prijesto, ta je legenda u ovoj ili onoj formi utkana u folklor svih evropskih naroda, počevši od herojskih vremena starih Grka.

U srednjem su vijeku takve priče služile monasima, pjesnicima i ratnicima kao podloga za mit o svetom Gralu i potrazi za njim. Wagner je sabrao sve te legende da iz svake od njih odabere po nešto i onda je od tog materijala modelirao neke vrste ep o srednjovjekovnom kršćanstvu, a sve je to obojio vlastitim shvaćanjem religije i etike.

Najvažnije i najsuvislije kronike u Francuskoj i Njemačkoj bile su »Conte del Graal« Chretiena de Troyesa i »Parzival« Wolframa von Eschenbacha. Wagner se najizdašnije poslužio upravo tim djelima da bi stvorio svoju verziju priče. Rezultat je, unatoč tome, potpuno vagnerijanski mit, isto tako kao što su opere o Nibelunzima samo Wagnerovo lično shvaćanje nordijske mitologije. Na sve je utisnut pečat njegove ličnosti.

Čarobnjak Klingsor, da bi zaveo Amfortasa, kralja Gralovih vitezova, služi se osebujnom ženom — Kundry — koja je povremeno potpuno u njegovoj vlasti i koju je obdario nezemaljskom ljepotom. Kundry je u cijelosti Wagnerova kreacija. Neka vr-

sta ženskog dra Jekylla i mistera Hyde. Ona se stalno koleba između dobra i zla. Prepuštena sama sebi ona služi Gralovim vitezovima s neshvatljivom odanošću, a u rukama Klingsora snuje njihovu propast. Ona je, zapravo, reinkarnacija Herodijade koja je zbog svojih grijeha osuđena da se kao drugi Vječni Žid provlači kroz vijekove, dok ne bude izbavljena putem samilosti.

Parsifal donosi izbavljenje njoj i Amfortasu. Znatiželjnik pita: što se događa s Kundry poslije izbavljenja. Kao što nam je poznato, Lohengrin kaže o sebi da je Parsifalov sin i tako, čini se, možemo mirne duše reći da mu je Kundry majka, koja poslije izbavljenja postaje Parsifalova žena.

U svemu tome nema ničega što bi opravdavalo smiješno tvrđenje nekih ljudi da je Parsifal Krist, da je Kundry Marija Magdalena, da se na pozornici prikazuje Posljednja večera. Wagner nije mislio na takve simbolike. On je uzeo, kako smo vidjeli, neke stare legende, otkrio divne mogućnosti koje su u njima sadržane i poslužio se njima što je više mogao. Prožeo ih je svojim humanitarnim idejama i zapravo krnjim religioznim osjećajima.

Moral njegove drame je ljepota odricanja kao izravna protivnost neobuzdanoj strasti koju je opjevao u »Tannhäuseru« — i on nastoji da naslika uzdizanje ljudske duše putem spoznaje što se rađa iz samilosti pobuđene stradanjem. U tom je sva tajna.

KAKO SU AMERIKANCI REAGIRALI NA ZBIVANJA OKO »PARSIFALA«

Smisao Amerikanaca za humor začinjao je te uzbudljive dane mirodijama ubranim na poljanama živa duha što u životnim situacijama dobronamjerno kritizira zbivanja oko sebe sa željom da razbije eventualnu patetiku koja bi se mogla razbuktati do smiješnosti.

Na članak »New York Heralda« u kojem je autor pripremao Amerikance, bolje reći Njujorčane na događaj koji je uzvitlao gustu prašinu na dva kontinenta, uslijedio je odmah drugi pod naslovom:

»PARSIFAL« NIJE ŽITARICA, IAKO CHARLES BATTLE LOOMIS MISLI DA ĆE IMATI JEDNAKO DOBRU PROĐU KAO JELO ZA DORUČAK, BUDUĆI DA JE DOBRO REKLAMIRAN

Kad bi »Parsifal« bio jelo za doručak, nalazio bi se danas na stolovima milijuna inteligentnih građana.

Zašto?

Zato, jer je bio domišljato reklamiran.

Je li »Parsifal« jelo za doručak?

Nije. Njega treba uzimati u dvije velike doze, i to jednu prije večere, a drugu poslije večere. (Aluzija na pauzu od dva sata poslije prvog čina, za vrijeme koje će mnogi od publike poći na večeru.)

Ja uzimam doze promišljeno, jer će tako postupiti najveći broj ljudi.

Opera o Parsifalu napisana je prije mnogo godina. Napisao ju je Wagner najmanje prije dvadeset godina, dok su još američki humoristi govorili o »muzici budućnosti« rugajući se Wagneru. »Parsifal« je bio izveden u Americi kao oratorij i pravi ljubitelji muzike su uživali u pojedinim dijelovima. Ali publika ne zna o tom ništa, budući da to nije bilo dovoljno reklamirano u novinama.

Wagner ima mnogo muzike koja je ljepša od one u »Parsifalu«, mada je i ta veoma lijepa, ali ni Tom Dick, ni Harry ne bi prostajali cijelu noć u predvor-

ju Metropolitan-opere da dođu do ulaznice za premijeru bilo koje druge opere osim »Parsifala«.
Ne, draga moja braćo, druga muzika nije bila dovoljno reklamirana.
Gospodin Conried se dobro razumije u to kako treba iskoristiti neku stvar, a ganutljiva priča o tuzi Frau Wagner, u koju je zapala kad je saznala da će »Parsifal« biti izveden bez njene dozvole, bila je dovoljan povod da ljudi koji inače nikad nisu prestupili prag nekog opernog kazališta — osim ako se tamo davala revija putujućih glumaca — ostanu budni i da počnu razmišljati o nekim stvarima.
I tako je poslije stanovitog vremena John Smith rekao svojoj ženi: »Marijo, moramo čuti tu Wagnerovu operu. Kako sam razumio, on je to napisao prošle godine i poklonio ženi za rođendan. Ali joj je rekao da ne smije dopustiti da se to igra bilo gdje drugdje osim u Beirutu, tamo negdje u Njemačkoj, razumiješ li? A taj svat Conried je bio dosta mudar da to prenese ovamo k nama i sad će nam to prikazati s finim baletom i krasnim zborovima, i s muzikom koja je, kako mi je netko rekao, još ljepša od one u 'Čarobnjaku iz Oza'. A mi to moramo vidjeti, jer će inače ljudi reći da smo zaostali u kulturi:«
I tako će poći on i Marija, ali se kladim s jedan naprama sto da im »Parsifal« neće postati dnevna potreba. Tamo nema nikakvih dresiranih životinja, koliko je god Wagner inače volio zmajeve i slične zvjerke.
Ali da se vratimo reklamiranju.
Neki je dobri svećenik rekao da je to svetogrđe, a to je vrijedilo gospodinu Conriedu više nego deset stranica romana »Sunčani Jim«. Mogu zamisliti kako je gospodin Conried skakao od veselja kad je pročitao da je neki svećenik žigosao tu operu.
Ne da bi Amerikanci možda voljeli svetogrđe — to ne, ali oni vole misliti svojom glavom i vole sami ustanoviti da li je stanovito djelo svetogrđe ili nije.
I tako je gospodin Conried znao savršeno dobro da će neki ljubitelji muzike posegnuti u džep i izvući

punu šaku srebrnjaka da plate ulaznicu za sebe i svoju ženu samo zato da bi prema vlastitom nahođenju mogli vidjeti i odlučiti kako stvari stoje.
Oh, kako je gospodin Conried zahvalan dobronamjernom svećeniku!
O žestini borbe oko te izvedbe govori i Felix Mottl u svom pismu Cosimi: *Sve što se piše i govori o mojim namjerama u vezi s tom izvedbom počiva na netačnim vijestima, koje ću ja bolje pobiti svojim stavom u New Yorku no što bi to postigla moja izjava u novinama jer bi ona izazvala samo novu zbrku s obzirom na strastvenost kojom se raspravlja o toj stvari.*
I zaista je bilo poduzimano sve i sva da bi svaki korak usmjeren prema toj izvedbi bio što više otežan. »German Herold New York City« pisao je u svom broju od 17. XII među ostalim:

Kod predavanja o »Parsifalu«, koje će missis Helen Rhodes održati danas u New Lyceum Theatre, pjevat će zbor od pedeset dječaka koji pripada Metropolitan Opera House. Društvo za zaštitu djece zaprijetilo je da će poduzeti korake kako bi spriječilo to dječačko sudjelovanje; međutim je pravni zastupnik Steinhardt, od firme Howe & Hummel, uputio gospodina Daniela Frohmana da osujeti uplitanje spomenutoga društva, budući da dječaci neće pjevati u kostimima a ni na pozornici.

Conriedu je bilo stalo do toga da ni na kojem planu ne pruži Bayreuthu mogućnost za neki napadaj. U teatru je bilo učinjeno sve da izvedba bude na visini bayreuthske izvedbe, ali je trebalo da i vanjsko lice predstave bude na bayreuthskoj visini. Da bi to nekako bilo osigurano, uprava Metropolitan-opere je objavila u novinama želju i apel da, prema primjeru Bayreutha, publika treba da se uzdrži od svakog aplaudiranja. Međutim kasnije, dvadeset i prvog prosinca, »New York Sun« je donio novi članak pod naslovom:

STAJANJE KOD »PARSIFALA« DVA DOLARA. MOLBA DA SE DO KRAJA PREDSTAVE UZDRŽITE OD APLAUDIRANJA. REVIZIJA UPRAVINA ZAHTJEVA DA POTPUNO IZOSTANE SVAKI APLAUZ

Uprava Metropolitan-opere je u svom prvom apelu svratila pozornost publike na to da je Richard Wagner kod prve izvedbe »Parsifala« u Bayreuthu želio da izostane svako aplaudiranje. To pravilo je u skladu s atmosferom Festspielhausa, ali uprava Metropolitan-opere moli publiku najuljudnije da se uzdrži aplaudiranja samo za vrijeme predstave, dok na kraju predstave može aplaudirati.

Uz neke druge obavijesti članak informira da će uz najavljene posjetioce iz Chicaga stići još i skupine iz Bostona i mnogih drugih gradova. Velika skupina studenata iz New Havena rezervirala je niz sjedala. Doputovat će i mnogi muzičari iz drugih gradova. Članovi opernog ansambla su isto tako kupili ulaznice. Čak su i primadone morale platiti da bi čule »Parsifala«.

Dana 24. prosinca 1903. bila je premijera.

Imao je pravo Battle Loomis: kuća je bila puna od parketa do lustera i usprkos sumnjama, koje su bile ubacivane s namjerom da unaprijed izazovu negativan stav prema izvedbi, bio je to — kako se kaže u kazališnom žargonu — »ludi uspjeh«.

U »New York Timesu« napisao je R. Aldrich:

Umjetnička vrijednost izvedbe bila je na najvišem stupnju. Bila je u mnogo čem ravna onome što se čini u Bayreuthu, a u nekom pogledu čak i iznad toga.

Dapače i Henry Edward Krehbiel, muzički pisac i kritičar »New York Tribuna«, koji je bio neobično odan Cosimi Wagner i Bayreuthu i koji, kako sa čuđenjem konstatira Herman Klein u svojoj knjizi »Great Women Singers of my Time«, nije kasnije u svojoj knjizi »Chapters of Opera« ni spomenuo Trnininu Kundry, — čak je i on pisao poslije premijere:

Madame Trnina je kao Kundry bila upravo ono što je trebala da bude: očarovateljica, koja unatoč tome što je ženstvena u svim svojim dražima ne gubi ni jednog trenutka onu sablasnu osobinu kojom Wagner izdiže Kundry iz mnoštva opernih sirena i kojom je karakterizira kao snažnu individualnost. Madame Trnina je očarala svoje slušaoce isto tako

kao što je očarala Parsifala svojim prozračnim pjevanjem i ponovo je uzbudila slušaoce kreirajući snažnim zamahom svojih dubokih nadarenosti.

Iscrpan prikaz o »čudu« koje se zbilo 1903. godine na Badnjak u gradu New Yorku, dao je dopisnik bečkih novina »Neue freie Presse« M. Baumfeld u članku u kojem je među inim rekao:

Jedva tjedan dana prije no što je »Parsifal« izveden s najvećim mogućim sjajem, rekao sam jednoj ličnosti koja je u veoma prisnim odnosima s izvođačima: »Ne mogu se osloboditi osjećaja da će se u posljednji čas dogoditi nešto zbog čega će biti ometena predstava na Badnjak.«

Isto su tako mislile hiljade ljudi, iako se ta zabrinutost rađala iz potpuno različitih pobuda.

Bilo je određeno i objavljeno da će izvedba započeti u pet sati, a posebno naglašeno da svaki posjetilac, koji ne bi poslije trećega znaka fanfara bio na svome mjestu, gubi mogućnost da vidi i čuje odnosni čin.

Tačno u pet sati bilo je prigušeno svjetlo, da bi se poslije jedne minute opet pojačalo. Bio je to veoma opravdan obzir, potreban zbog posjetilaca iz udaljenijih predjela grada, koji su mogli zapeti negdje u neobično živom predbožićnom saobraćaju. Kad se svjetlo ugasilo po drugi put, bila su popunjena sva mjesta osim dviju loža, koje su ostale nepopunjene cijele večeri zbog obiteljske žalosti njihovih vlasnika, i dvanaest mjesta u parketu.

Predigra je bila izvedena gotovo uzorno i pridonijela mnogo da je odmah u početku kod publike pobudila pravo, odgovarajuće raspoloženje.

Prva je slika odmah pojačala to raspoloženje. Zora koja se nagovještavala svojim žarom, kao i veoma fino nijansirano svanuće prikazali su u punom sjaju svu ljepotu inscenacije koja je dočaravala krajinu. To, jednako kao i obje »putujuće« dekoracije, ne samo da nam je donijelo nešto novo nego je bilo izvedeno upravo izvanredno. Jutarnja molitva, isto tako kao i scena s vitezovima, držale su se sretno u sve-

čanom raspoloženju koje je bilo stvoreno u samom početku. Gurnemanza je pjevao gospodin Blass koji toj ulozi daje krasnu figuru i neobično sonoran glas. Nedostaje mu ličnost u pjevanju kao i u glumi. Taj se nedostatak, uglavnom, gubi udubljivanjem u tešku ulogu, ali sve da i izbrišem sjećanje na Scarriju[1] u toj ulozi, ne mogu zamisliti Blassa kao uistinu interesantna Gurnemanza. On je, uostalom, i suviše mlad da bi mogao prikazati slaba starca u trećem činu.

S pojavom Trnine-Kundry odmah je nastupila nova gradacija. Da ne bih daljnje hvale morao zasjeniti nekim ograničenjima, moram odmah u početku primijetiti da glas te divne umjetnice u momentima koji, na žalost, izbjegnu njenoj kontroli, još uvijek nije postigao svoj nekadašnji sjaj. Ali je pokazala veliko majstorstvo donoseći neobično jasnim obrisima karakter koji je u svojim oprečnostima toliko kompliciran da ga gotovo nije moguće riješiti, i prešla je s neobičnom veličajnošću i jezgrovitošću razvojnu liniju od sotonski požudne okrutnosti do pokornog služenja u najiskrenijem pokajništvu, a ipak je kod svega toga ostala dosljedna u vanjskoj pojavi ličnosti, usklađujući umjetnički svaku gestu sa situacijom. Koliko god je potresan njen jauk, koliko god je zavodnički neodoljivo njeno snubljenje, isto je toliko divotno čista njena pokora u svim svojim pobudama. Ona i Van Rooy su često puta pružali dojmove kakve doživljavamo pred slikama najvećih njemačkih majstora. Amfortas Van Rooya kao cjelina i u svim pojedinostima, pjevački i glumački, kreacija je kod koje bi bilo teško pronaći bilo kakvu značajniju zamjerku. Povrh toga pokazao se tako velik u patnji i uzvišen u svećeničko-kraljevskoj funkciji da bi već samo to dostajalo da scenu Grala učini umjetničkim događajem. Cijela scena Grala u svom vanjskom izdanju bila je jedina koja je donekle zaostajala za originalom. To isto možemo reći i o

[1] Scarria Emil (1838—1881), bas. Glavne uloge u Wagnerovu repertoaru: Gurnemanz, Landgraf, kralj Heinrich itd.

muškom zboru koji je nekoliko puta bio nesiguran i nije zvučio apsolutno čisto. Nasuprot tome, zbor dječaka koji je bio postavljen negdje na visokoj galeriji, djelovao je neobično delikatno. Svjetlosni efekti, ujedinjeni s Van Rooyevom veličanstvenom svečanošću, stvarali su kod podizanja Grala završetak svečanog uvođenja. Pojedini pokušaji aplaudiranja koji su se javljali s galerije bili su odmah veoma energično ušutkani. Publika je dokazala da je dorasla situaciji u kojoj se našla i reagirala je s ispravnim razumijevanjem, pa se lako odrekla uobičajena izražavanja svog priznanja.

Bila su obećavana čudesa u drugom činu. Sve se ispunilo. Upravo onaj dio publike koji je bio još pod svježim dojmovima bayreuthskih doživljaja tvrdio je jednodušno da je sve, sve: dekoracija, kostimi, pjevači i zborovi, da je sve bilo visoko iznad bayreuthskog prosjeka, počevši od genijalne divljine kojom je dirigent Hertz izgradio predigru, pa sve do Parsifalove opomene koju upućuje Kundry: »Ti znaš gdje me jedino možeš naći!« — Klingsorov je Čarobni vrt djelovao izvanredno bizarnom smješošću svoje arhitekture. Goritz-Klingsor, nov čovjek za Njujorčane, privukao je pažnju snažnom mračnošću svojih prvih taktova i penjao se dalje do velikog uspjeha kao ravan partner Trnini. Nije nikakva novost da scena sa Cvjetnim čarobnicama djeluje najneposrednije na svakog slušaoca. Ono što je u toj sceni bilo novo, pobudilo je tako jake dojmove da umalo što nije kod promjene izazvalo neželjeno odobravanje publike, jer su zamamne ljepote svake vrste stvarale opasnost ne samo za Parsifala nego i za gledaoce, te bi bilo lako shvatljivo da su podlegli iskušenjima pred kojima su se našli. Zbor »Cvjetnih čarobnica« bio je tako pomno nastudiran da mu nije trebala pomoć dirigenta. Njihova gluma, pjevanje, milovanje — sve je to djelovalo apsolutno spontano razvijajući se u čarobnom stapanju mekih glasova prekrasnih boja i elastičnih tjelesa. Teško bi bilo izraziti riječima dojam što su ga stvarale Ča-

robnice u prekrasnim kostimima. Mlade umjetnice, velikim dijelom pripadnice veoma uglednih obitelji, bile su svrstane u taj ansambl i mjesecima su vježbale svoju zadaću da bi postigle potpunu slobodu u pokretu i tonu, pa su se dovinule do stepena takve prirodnosti koja je tu svojevrsnu scenu izdigla daleko nad prosjek kazališnog dostignuća. Svakom će gledaocu ostati dugo u sjećanju trenutak kad se Burgstaller-Parsifal približuje tim ljepoticama luđačkim skokovima u kojima se očituje zapanjenost i očaranost bića koje ne pozna svijet, njegovo potpuno pomanjkanje svakog životnog iskustva. Dobro je poznato, na temelju uspjeha u Bayreuthu, koliko je tamošnja škola otkrila i razvila sve Burgstallerove osobine i uslove da stvori idealnog Parsifala. Glas mu je posljednje godine postao zreliji i plemenitiji. Može biti da je osjećaj velike odgovornosti, koju je upravo on morao preuzeti na sebe na ovom mjestu, izvukao iz njega ono posljednje, najveće. Svakako je djelovao elementarno. Ako čovjek odbije neku pretjeranost u pokretima koja je na momente smetala, onda može njegovu scenu s Kundry označiti kao jedinstvenu. Tu scenu možemo obilježiti kao vrhunac ovdašnje izvedbe. Interesantno je konstatirati kako je taj duet, koji je inače razvikan kao beskrajno dug i zamoran, da ne reknem dosadan, zgrabio publiku. Cijelo je gledalište bilo zahvaćeno uzbuđenjem, tako jakim da se čovjeku činilo da mu ponestaje daha. I tako su na kraju čina pale sve pregrade. Entuzijazam je morao sebi dati oduška. Ljudi ne samo da su luđački aplaudirali, oni su urlikali. Koliko seže moje sjećanje na velike uspjehe u Beču, koji kao da je nabijen strastvenim doživljavanjem kazališnih manifestacija, nikad nisam doživio nešto što bi se po svojoj elementarnoj snazi moglo mjeriti s oduševljenjem toga tisućglavoga gledališta koje kao da je bilo zahvaćeno mahnitim, olujnim zanosom. Pojavili su se umjetnici. Kasnije i Hertz, koji je ubrao posebne ovacije. Onda nadredatelj Anton Fuchs, pa Lautenschläger — Klingsor njujorških scenskih čudesa. Međutim je narod vikao do promuklosti i tražio direktora. Poslije kratke stanke pojavio se pred zastorom gospodin Conried. On se od maloga glumca bečkog Burgtheatera uspeo polagano do direktora Metropolitan-opere. Veoma je lako moguće da on ne poznaje dovoljno muziku »Parsifala«, ali je sigurno da je znao privući na suradnju umjetnike koji to djelo i te kako dobro poznaju.

O tome kako je prošao treći čin mogu izvijestiti ukratko. Taj je donio onu prirodnu gradaciju koja slijedi kod svih senzitivnih umjetnika kao nesumnjiv uspjeh. Da budem dokraja pošten, moram priznati da smo svi bili suviše pobijeđeni a da bi i dalje mogli ostati na nepartajičnom, kritičarskom stanovištu. Osim toga teško se oduprijeti »Čaru Velikog petka« koji svojom mnogolikošću vlada cijelim činom. Kao i kod prvog čina, bilo je i tu samo nekoliko pokušaja aplaudiranja. Nitko se tome nije odazvao. Slušaoci su se mirno razilazili. Bilo je upravo napadno kako su malo razgovarali. Otkako postoji Metropolitan-opera, nije se dogodilo ništa slično.

Što će donijeti slijedeće predstave tog djela, hoće li se jučerašnji uspjeh održati ili će, možda, još i porasti, to treba istom sačekati.

Veličina Trninina uspjeha s kreacijom Kundry postat će nam vidljiva ako upoznamo način na koji su najblagonamjerniji kritičari, koji su se zalagali za tu izvedbu »Parsifala«, pripremali publiku člancima za taj doživljaj.

Gustav Kobbé objavio je u »The Sunday Telegraphu« od 20. prosinca veoma opširan informativan članak o »Parsifalu« u kojem je rekao:

BAYREUTHSKU JE IZVEDBU MOGUĆE POBOLJŠATI

Ja sam bio jedan od onih koji su prisustvovali praizvedbi djela u Bayreuthu.

»Parsifal« je veliko djelo, međutim Wagner ga je komponirao u svojim kasnim šezdesetim godinama (umro je sa sedamdeset, dakle ni godinu dana poslije prve izvedbe), i tako u partituri ima mjesta ko-

ja govore o malaksalosti. U »Prstenu Nibelunga« glavni su motivi divne »klade«. Oni se ističu jasnoćom kakvom se odlikuju brončani »bareljefi«.

Teže je slijediti glavne motive u »Parsifalu«. Istina je, karakter kompozicije ne traži jednako snažno i muževno tretiranje kao u »Prstenu Nibelunga« u kojem se nižu divovski obrati, međutim je istina i to da su mnoge teme u »Parsifalu« tako suptilne i tako nježno ispredene, osobito u trećem činu, u kojem religiozna simbolika graniči s misticizmom, da ne pobuđuju veliko zanimanje i da ih je teško zadržati u sjećanju i raspoznavati.

Isto se tako bojim da bi u Čarobnom vrtu poslije pjeva Čarobnica, koji čovjeka ushićuje, mogla razočarati muzika koja slijedi u sceni između Kundry i Parsifala. Pogotovo bi mogla razočarati one koji očekuju da će čuti strastveno uzbudljivu muziku kao u ljubavnoj sceni između Tristana i Isolde. Za oči je ta scena prilično slična onoj, ali je potpuno različita za uši.

Kobbé je tim svojim člankom uzorao njivu na kojoj je Trnina požnjela jedan od svojih najvećih uspjeha. Jer u Bayreuthu, unatoč najoduševljenijem raspoloženju Wagnerovih entuzijasta koji su najnekritičnijim zanosom upijali u sebe svaku notu, svaku frazu toga posljednjeg djela obožavanoga Majstora, scena između Kundry i Parsifala djelovala je zamorno. Kobbé je bio i sam jedan od entuzijasta i baš na temelju stečena iskustva bojao se da bi njujorška publika mogla odbojno reagirati na tu scenu, a to bi išlo u prilog Bayreuthu. I upravo tu je bio Trninin trijumf, čak i nad samim Wagnerom, trijumf nad Wahnfriedom, nad Cosimom, nad Maternom i nad svima dotadašnjim interpretkinjama Kundry. Jer usprkos tome što su one pjevale pred oduševljenom i vagnerijanski odgojenom publikom, pa čak i pod vodstvom samoga Wagnera, u bayreuthskom »svetištu«, »u ljupkoj bayreuthskoj krajini gdje je jedino moguće doživjeti atmosferu djela« — unatoč svemu tome taj je duet djelovao kao predug, bivao je razočaranje. A eto tu, na američkom asfaltu, u predbo-

žićnoj vrevi najvelegradskijega velegrada, pred velikim brojem muzički neobrazovane publike, Trnina je tim duetom izgradila vrhunac predstave, vrhunac uspjeha, rasplamsala je entuzijazam nezapamćenih razmjera. Neočekivano čudo zbilo se tamo gdje se moglo i smjelo najmanje očekivati.

Entuzijazam publike nije provalio poslije završetka prvoga čina, iako je, kako kaže Kobbé: »Wagner u završnoj sceni prvog čina izgradio partituru takve veličajnosti da ona rivalizira sa svim najljepšim što je ikada stvorio«, nije provalio »poslije pjeva Čarobnica, koji čovjeka ushićuje«, nego je provalio poslije dueta Kundry-Parsifal koji je, kako je pisao Baumfeld »inače razvikan kao beskrajno dug i zamoran, da ne kažem dosadan«.

Upravo zato je potrebno još jedanput citirati Baumfeldovu rečenicu: »gledalište kao da je bilo zahvaćeno luđačkim, olujnim zanosom.«

A Trnina? Kako je ona doživjela taj uspjeh, kako je reagirala?

Kao što je u Bayreuthu poslije prve svoje Kundry zaplakala zbog toga što je, prema bayreuthskim konvencijama, izostao očekivani aplauz, isto je tako i u New Yorku zaplakala, ali povod suzama bilo je ganuće zbog bučnosti kojom se objavio uspjeh. Poslije stvaralačke nervne napetosti koja ju je držala u vlasti za vrijeme pripremanja predstave, za vrijeme same predstave i poslije oduševljenja kojim ju je gledalište pozdravljalo, ona je našla olakšanje u suzama radosnicama. Ništa nije provjeravala kako je bilo, vjerovala je da je sve bilo na visini, predavala se samo tom lijepom osjećaju i bila je prožeta nepomućenom srećom. Osjećala je da je te večeri bila u vlasti inspiracije koja iz pozorničkog stvaraoca izvlači sve najbolje što može dati.

U dnevniku je samo pribilježila — *24. XII. »Parsifal« (Kundry). Kolosalan uspjeh. Burgstaller Parsifal, Van Rooy Amfortas, Blass Gurnemanz, Goritz Klingsor. Dirigirao Hertz.* — To je sve.

Analiza i provjeravanje onoga što je te večeri ostvarila došli su istom kasnije, kad je pročitala Baumfel-

dovu kritiku. Zbunila se. Što je to? Je li Baumfeld objektivan? Krehbiel piše da je očarala publiku isto tako kao što je očarala Parsifala svojim prozračnim pjevanjem, a Baumfeld piše da joj glas još uvijek nije postigao staru ljepotu. I on to konstatira poslije brojnih kritičara koji su pisali o Toski i Elisabeth da ih je pjevala ljepše no ikada, da joj je glas jedinstveno lijep. Je li moguće da bi Baumfeld mogao imati pravo? Da se na premijeri događalo nešto o čem ona ne zna ništa, što je opovrgavalo njen vlastiti osjećaj o vrijednosti kreacije? Nervna napetost i uzbuđenje kojima je bila preplavljena atmosfera cijele kuće, u gledalištu kao i na pozornici, zahvatila je dakako i nju u većoj mjeri no što je to bivalo inače. To se odrazilo blagotvorno, razigravajući do maksimalnih razmjera kreativne snage. Publika je to osjetila i potvrdila svojim zanosnim povlađivanjem, a Baumfeld kaže: »Glas te divne umjetnice u momentima koji, na žalost, izbjegnu njenoj kontroli još uvijek nije postigao svoj nekadašnji sjaj.«

Bila je u nedoumici. Uznemirila se jer je znala da postoji preduslov za opravdanost Baumfeldove tvrdnje. — »U momentima koji, na žalost, izbjegnu njenoj kontroli!« Da nije možda u toj rečenici sadržan ključ koji rješava tu zagonetku? Je li vodila kontrolu nad svojim pjevanjem? Ne bi znala odgovoriti. Ona je te večeri bila Kundry. I vjerovala je da je bila dobra Kundry. Da je i glumila i pjevala na najbolji način. Gdje da traži ključ toj zagonetki?

Glasovni stručnjaci ne bi joj mogli pomoći, jer su već ustanovili da je glasovni aparat potpuno u redu. Pjevački stručnjaci ne bi joj isto tako mogli pomoći, jer je i u pogledu tehnike pjevanja sve bilo upravo uzorno. Jedini čovjek koji bi joj mogao u toj muci pomoći i dati odgovor na pitanje što da radi bio je Konstantin Sergejevič Stanislavski, o kojem u to vrijeme, vjerojatno, nije ništa znala, a koji osim toga još nije bio objavio svijetu svoja otkrića na području psihotehnike glume — i tako je morala sama da traži gdje se gnijezdi zlo i kako bi ga mogla svladati.

Dosta je dugo trajalo dok je otkrila ono što je Stanislavski, taj najveći istraživač i otkrivač kompliciranoga procesa glumačke kreativnosti, kasnije objavio svijetu.

Faktori glumačke kreativnosti s kojima Stanislavski operira da bi izložio svoj sistem jesu: svijest, podsvijest, podsvjesni kontrolori, emocionalno pamćenje i prvorodna (elementarna) osjećanja. Potpun, neprekinut zaborav glumca na sebe u ulozi i apsolutnu nepokolebljivu vjeru u ono što se dešava na pozornici moguće je postići, ali veoma rijetko. Znamo za kraće ili dulje periode takva zaborava. Međutim, kod pojave takvih elementarnih osjećaja jedno nije dobro: ne vladamo mi nad njima, nego oni vladaju nad nama. U njima se krije opasnost da glumac, dok je u njihovoj vlasti, izgubi kontrolu nad svojim činima. A kontrola je potrebna. Bez kontrole bi Otelo uistinu zadavio Desdemonu, Hamlet ubio Kralja itd.

Da ne bi, dakle, došlo do stvarnog umorstva na pozornici, da bi se zbivanje odvijalo pozornički istinito, ali ne i životno istinito, potrebno je da u sebi razvijemo »promatrača« — »kontrolora«. Uloga »kontrolora« je teška. On mora stalno paziti, među ostalim i na to da se kod glumca ne pojavi grč. Čim se grč pojavi, »kontrolor« ga mora eliminirati.

Dok je glumac u vlasti elementarnih osjećanja, »kontrolori« u podsvijesti uzaludno upozoravaju na opasnost koja se može poroditi u bilo kojem obliku i ugroziti skladnost kreacije.

Stanislavski, govoreći o grču, misli na grč koji se kod glumca javlja kao rezultat psihičke nemoći da postigne potreban intenzitet u izražaju i nastojanju da taj intenzitet nekako istiješti iz sebe fizičkim naporom, što se onda očituje kao grč. Takav grč paralizira glumčev psihički i fizički elasticitet, a očituje se i u prenapregnutosti glasnica, uslijed čega se rađaju neskladni, tvrdi tonovi bez sjaja. Da bi taj grč bio odstranjen, potreban je »kontrolor« koji ga iz podsvijesti odmah dojavljuje u svijest, a ova treba da ga eliminira.

Slučaj Trnina nije taj slučaj, ali ima s njim dodirnih tačaka što se tiče funkcioniranja »kontrolora«. Kod nje

se znalo dogoditi da pod dojmom prevelike živčane napetosti nervus facialis nenadano zatreperi i povuče lijevi kraj gornje usne. Ton proizveden u takvom času nije postizavao plemenit izražaj i izdvajao se u pjevnoj liniji narušavajući opću skladnost. Trnina je to znala i posvećivala je posebnu pažnju formiranju tona u takvim časovima, odnosno upokoravanju buntovnog živca autosugestijom. Međutim, kad bi u vlasti »elementarnih osjećanja« potpuno utonula u ulogu, nije primjećivala signaliziranja »kontrolora« i tako je dolazilo do onoga što je Baumfeld instinktivno naslutio pišući svoju kritiku: dolazilo je do trenutaka u kojima je gubila kontrolu nad glasom. Odviše je bila u vlasti »elementarnih osjećanja«, a ti, koliko god su poželjni, kriju u sebi opasnost da se odraze razorno, jer: »ne vladamo mi nad njima, nego oni vladaju nad nama.« Tu je, vjerojatno, bila tajna. Utonulost u ulogu paralizirala je funkciju »kontrolora«. Nervus facialis je, nema sumnje, zatreperio u trenucima potpunog gubljenja svijesti o realnosti i tako je, vjerojatno, pokoji oštar ton mogao razbiti harmoniju njene kreacije. Ali tada ona to još nije znala, još je lutala u mraku i nedoumici, još je samo mogla konstatirati tu pojavu i mučila se u potrazi za načinom kako da je svlada. Potraga je bila utoliko teža što su se uz sumnje i traženja nizali izvanredni, ogromni uspjesi. Poslije premijere »Parsifala« bilježi njen dnevnik u starom telegrafskom stilu:

19. siječnja 1904: »Tosca« — ogroman uspjeh.

22. siječnja: »Tristan i Isolda« — kolosalan uspjeh.

30. siječnja: »Walküra« — Brünhilda s Van Rooyem, Krausom, Klöpferom, Fremstad i Homer. Kolosalan uspjeh.

6. veljače: »Fidelio« — primljen oduševljeno.

Kasnije, s vremenom, otkrila je strahovitu istinu da je ono svojstvo, koje je bilo jedno od njenih najvećih odlika, postalo njen najljući neprijatelj. Ono svojstvo koje ju je među svim opernim umjetnicima izdizalo kao jedinstvenu pojavu: sposobnost potpunog utonuća u ulogu i brisanja vlastite ličnosti da bi utjelovila pjesnikove i kompozitorove vizije, sposobnost koja ju je na polju

glume svrstavala uz Eleonoru Duse kao nenadmašivu glumicu — ta je ista sposobnost ugrožavala ljepotu muzičkog izražavanja!

Da bi svladala tog neprijatelja, trebalo je racionalizirati nadahnuće i obuzdavati impulze genijalnih proplamsaja. Kakva strahovita situacija! Kakva muka! Stalno biti izvrgnut mogućnosti mučkog prepada iz busije, stalno morati biti na oprezu pred eventualnom pobunom neukrotiva živca.

Je li moguće da je uistinu neukrotiv?

Nije mogla vjerovati. Čovjek može i mora svladati buntovnu prirodu. Treba samo pronaći način i boriti se dalje, jer nije moguće zamisliti budućnost u kojoj bi prijetile takve sablasti.

Međutim, ta tema spada u drugo poglavlje ove knjige i zato se treba vratiti poglavlju koje je naslovljeno: »Bayreuth — Trnina — Cosima Wagner« i koje bi se trebalo završiti izvedbom njujorškog »Parsifala«.

Ali jalova je nada da se to poglavlje završava tom izvedbom. Ono se proteže dalje u daleku budućnost, sve do naših dana. Anatema koju je Cosima izrekla nad »otpadnicom« Trninom nije nikada skinuta s nje. Vanfridovci su kao falanga vagnerijanstva iskorištavali svaku priliku da pokažu svoju nepomirljivost prenoseći je na nove generacije. Nisu se žacali kod toga ponavljati ubačene klevete da je zbog novca pjevala Kundry u New Yorku. U »Wagner-Kalenderu« koji su izdavali svake godine donijeli su karikaturu Trnine kako u kostimu Kundry pruža čeznutljivo ruke za dolarima koje Conried sipa iz oblaka. Znali su oni dobro, isto tako kao i Cosima, da nije pjevala Kundry zbog dolara, ali to ih nije smetalo da je obilježe kao pohlepnu zvjerku koja za novac prodaje umjetničku savjest i ljudsko dostojanstvo.

Kad su sve navale na Trninu promašile svoj cilj, pribjegli su vanfridovci taktici prešućivanja koja se u Njemačkoj dosljedno podržava do dana današnjega. Među prvima koji su u Americi prešli na tu taktiku bio je spomenuti kritičar i muzički pisac Henry Krehbiel, koji usprkos tome što je poslije premijere »Parsifala« napisao sjajnu kritiku, kako smo saznali od Hermana Kleina, nije u svojoj knjizi »Chapters of opera« ni spomenuo Trninu Kundry.

Poslije njega pojavili su se i javljaju se još uvijek drugi, opsjednuti u jednakoj mjeri vanfridovskim osvetničkim duhom. 1904. javljaju se druga dva činioca koji su presudni u njenoj umjetničkoj karijeri. Jedan od njih je premorenost kao posljedica odviše brojnih nastupa u napornim ulogama i u vezi s tim borba s nepokornim živcem, a drugi razočaranje u Conriedu.

Suradnja s Conriedom nije, na žalost, bila onakva na kakvu je bila navikla. On se pokazao sasvim drugačijim no što je bio u početku svoga nastupa kao direktor. To je urodilo kod nje odlukom da po izmaku sezone prekine veze s Metropolitanom tako dugo dok se prilike ne promijene. Conried je tu njenu odluku pripisivao utjecaju Damroscha, s kojim je Trnina ostala sprijateljena — vjerovao je da Damrosch stalno rovari protiv njega zbog toga što je propao u natjecanju s njim za mjesto direktora Metropolitan-opere — i nikako nije uviđao vlastite pogreške koje su dovele i do drugih otkaza u ansamblu. O tom nam svjedoči kritičar njujorškog »The Suna« W. J. Henderson svojim ovećim člankom u broju od 24. travnja 1904. s naslovom:

SAN O KRASNIM PJEVAČICAMA[1]

Zbogom našoj krasnoj Isoldi (Trnini) i našoj ozbiljnoj i savjesnoj Aidi (Gadsky)!

[1] Mislio je na Trninu, Johannu Gadsky i Olivu Fremstad.

San o krasnim pjevačicama — tako bismo mogli nasloviti pjesmu spjevanu na kraju sezone. Kako se čini, mnogi će član dosadašnjega ansambla biti odsutan u idućoj sezoni. Iza kulisa operne pozornice cijeli je svijet nezadovoljnika. No pustimo to.

Odlazak Milke Trnine bit će izvor istinskog žaljenja. Njena je karijera u ovoj zemlji počela 4. ožujka 1896, kad je pod vodstvom Waltera Damroscha nastupila u Muzičkoj akademiji kao Elsa u »Lohengrinu«. Njeno je pjevanje onda duboko impresioniralo sve slušaoce koji su do tada bili navikli da iz teutonskih grla čuju snažne glasovne izljeve, ali malo umjetnosti. Pjevačko umijeće Milke Trnine i divna čistoća njenih tonova pobudili su opće zanimanje. Najviši vrhunac je Milka Trnina postigla svojom Isoldom. Sa svim dužnim poštovanjem prema onima koji smatraju njenu Brünhildu nedostižívom, »Sunov« kroničar nije nikada mogao otkriti u njenoj zaključnoj sceni veličinu i božansko uzvišenje koje zahtijeva ta najneumoljivija od svih uloga. Što se tiče veličine i sjaja, snage i veličajnosti, to je Lilli Lehmann bila najveća Brünhilda koju je ova pozornica doživjela.

Međutim, kad se radi o ulozi Isolde, onda je Trninina kreacija, sazdana na potpuno drugačijem planu, potpuno ravna Lehmanničinoj, a u nekom je pogledu ljepša i uvjerljivija. Ljubavna strast u prvom činu, gnjev, bijes i burnost ogorčenja bili su kod Lehmannove žešći nego kod Trnine, ali Lehmannova u svojoj karijeri nije nikada prodrla u toj sceni do tako dubokih finesa kakvima se odlikovala Trninina Isolda. Trninin mimički izražaj lica, njeno glasovno bojadisanje i njena deklamacija u cijeloj izvanrednoj sceni s Brangänom nisu ovdje nikada bili dostignuti. Rosa Sucher joj se približila, ali nikada nije pokazala da joj je dorasla u tim svojstvima.

Divna umjetnica Trnina proširila je svoje područje stupajući u domenu talijanske operne umjetnosti. Njena je Tosca važan doprinos u galeriji opernih

portreta. Što se tiče Amerike, Puccini joj duguje trajnu zahvalnost. Da nije bilo njene fine glume u prvom činu i veličajno zasnovane a širokim zahvatom izvedene tragedije u drugom i trećem činu, njegova bi se slava morala ograničiti na »La Bohème«. Žalimo što Milka Trnina odlazi. Neće biti lako popuniti njeno mjesto. Gospodin Conried će morati napustiti svoj stav kad bude razmišljao o toj stvari. Što se nas tiče, mi ćemo se zadovoljiti sjećanjem da dugujemo Walteru Damroschu svoje poznanstvo s Trninom.

Vratila se u München.

Naporna je bila ta godina, bolje reći posljednje dvije godine, naporna je bila ta američka sezona u kojoj je nastupala u najtežim ulogama dramskog soprana i trebalo je misliti na temeljit odmor. U vezi s tim odlučila je da ostvari ideju iz 1901. o kupnji pogodne kuće u gorskim predjelima nedaleko od Münchena. Prije odlaska u London, gdje je bila vezana ugovorom za nastupe u opernoj sezoni, uspostavila je vezu s posrednikom za prodaju nekretnina. Taj joj je odmah preporučio lijep posjed u Berchtesgadenu. Velika kuća s krasnom potkućnicom uz koju se nastavlja livada, šumica pa čak i gorski potočić koji protječe livadom. U društvu s Pringsheimovima odmah su se uputile tetica i ona na uviđaj. Na temelju jednodušna oduševljenja posjed je kupljen.

Poslije toga nastupala je mjesec dana u Londonu, vratila se u München, pošla na odmor u gore i na Tegernsee, a onda je sudjelovala kod münchenskih Svečanih igrara u »Tristanu i Isoldi«, pobuđujući neopisivo živo interesiranje i oduševljenje. »Navala publike bila je strahovita, a Prinzregenten-Theater premalen da primi sve one koji su željeli da dožive Trninu—Isoldu.« Kod jedne predstave bile su među publikom velika Adelina Patti i Marcella Sembrich. Poslije predstave posjetile su je u garderobi — *Obje veoma oduševljene* — zapisala je u dnevnik.

PUT NA PLITVIČKA JEZERA, U BOSNU I HERCEGOVINU, CRNU GORU I ITALIJU 1904.

Uspjesi doživljeni te sezone u Americi, Londonu i Münchenu bili su, kako se kazališnim jezikom kaže, »ludi uspjesi«, ali njena sreća i njen mir bili su opterećeni umorom i brigom. Brojni nastupi u teškim ulogama bili su sami po sebi naporni, a stalna potreba kontrole nad buntovnim živcem iziskivala je još veće napore. Morala je na pozornici razdvajati ličnost. I dok je s jedne strane nastojala da izbriše svoje svjesno ja da bi se potpuno predala doživljavanju interpretirane uloge, s druge je strane morala podržavati budnost zbog kontrole nervusa facialisa. Bila je umorna i zapravo nesretna. Trebalo je bezuvjetno poduzeti nešto da bi se to stanje popravilo. Savjetovali su joj da pokuša s hipnozom. U Bonnu živi specijalist Engel koji na tom području postiže veoma značajne rezultate. Zašto ne bi pokušala? Čovjek ne smije ostaviti neisprobano ništa što bi, eventualno, moglo donijeti neko poboljšanje. Možda. Ali prije svega potrebno je da se dobro odmori.

Kad je čovjek nesretan, javljaju se u njemu iskonski instinkti koji ga vuku u rodnu sredinu što živi u podsvijesti kao pojam utočišta od svih nevolja. I Trnina je osjetila čežnju za rodnim krajem. Bilo je kod toga sentimentalnosti pobuđene uspomenama na drage pokojnike, na oca, ujaka i majku, — bila je želja da se ponovo sretne s prijateljima s kojima su povezana sjećanja na dane djetinjstva i maštanja, na sretno doba neopterećeno brigama, a bilo je romantičarsko-patriotskih pobuda trajno živih u njoj još iz djetinjstva, kad su se one neiskorjenljivo uvriježile u njenom osjećajnom svijetu. One su se sada ispoljavale u želji da što više sazna o životu svog naroda koji je, zapravo, uvijek bio nesretan, a pod dojmom vlastitih doživljavanja raslo je njeno suosjećanje s nevoljama naroda. Osim toga vuklo ju je da posjeti Bosnu i Hercegovinu koje su svojom teškom sudbinom uvijek pobuđivale jednako suosjeća-

nje, poželjela je da upozna Crnu Goru, opjevanu zemlju slobode i junačkog naroda, da posjeti Dubrovnik, najživlje žarište kulture prošlosti, i zato je odlučila da ne pođe na odmor u neko svjetsko odmaralište, nego u rodni kraj.

U Münchenu je nastupila posljednji put 24. kolovoza 1904, a već 27. je krenula s teticom na put i to najprije na Plitvička jezera. Pratio ih je prijateljski bračni par D'Arsoli koji je svake godine dolazio iz Italije u München s jedinom željom da doživi nju na pozornici i u životu. Sad su htjeli da upoznaju i njenu domovinu.

Pošli su najprije na Slapove Milke Trnine, zatim u Bosnu i Hercegovinu, u Dubrovnik, na otok Krf, a pri povratku na Cetinje. Bili su potreseni bijedom velikog dijela naroda u tim krajevima, a ushićeni prirodnim ljepotama koje su se nizale u skali od potresne monumentalne dramatike do blage ljupkosti.

Velika je sreća kad je čovjek nadaren sposobnošću i potrebom intenzivnog doživljavanja prirodnih ljepota. Kao što je na pozornici zaboravljala sve drugo osim života lika koji je interpretirala, tako je i u prirodi zaboravljala jade koji su je mučili posljednje dvije godine, zaboravljala je da postoji Wahnfried, zaboravljala na Conrieda, zaboravljala mučne sumnje koje su je znale spopadati u časovima premorenosti i samo se predavala doživljavanju prirode.

Zimu je provela u Italiji. Tražila je najkorjenitiju promjenu života i okoline: otrgnuti se što temeljitije od sebe same i svojih problema, zapretati ih što debljim slojem novih doživljavanja, novih dojmova u drugačijem podneblju, u drugačijim gradovima s potpuno različitom slikom ljudi, života i običaja. Venecija, Firenca, Rim, Napulj, Capri — bogati muzeji, galerije, crkve, palače, uvijek novi, različiti krajevi — blagotvorno su utjecali na toliko potrebno stišavanje nemira.

U proljeće 1906. vratile su se obnovljenih snaga u München, odnosno u Berchtesgaden, a u srpnju je pošla u Bonn da pokuša liječenje hipnozom, kako je odlučila godinu dana ranije. Ostala je u Bonnu tri tjedna a poslije toga pošla na odmor u tirolske bregove. Redovno je vršila vježbe koje su joj bile preporučene vjerujući da je uistinu nastupilo poboljšanje, pa kad ju je ravnatelj Covent Garden Opere pismeno upitao da li može s njom računati u slijedećoj sezoni, odgovorila je pozitivno. Bilo je uglavljeno gostovanje za svibanj i lipanj 1906. u ulogama Isolde, Brünhilde i Elisabeth. Nije slutila da je tamo očekuju najteža iskušenja.

O tom je gostovanju pisao bostonski kazališni kritičar H. T. Parker specijalan izvještaj za »The Boston Transcript« od 9. lipnja 1906:

> Povratak Milke Trnine! Pjevačica glumica ponovo se pojavljuje u Londonu. Sad nema namjeru da se povuče, ali ni da pođe u Ameriku. Povremeni nastupi ovdje — to su njeni planovi za budućnost. I opet njena Isolda i Elisabeth. Pjevačica ponovo vlada životnim snagama. Njene jedinstvene odlike kako sada sjaju!
>
> Dugo mirovanje od dvije godine, otkako je miss Trnina napustila Ameriku u proljeće 1904, uspostavilo je njeno zdravlje i obnovilo životne snage u dovoljnoj mjeri da je mame natrag na pozornicu. Sad više ne govori svojim prijateljima o definitivnom povlačenju, kako se o tom često javljalo u New Yorku i Bostonu. Uostalom i nije nipošto sigurno da je ikada ozbiljno pomišljala na to da se povuče iz opere i prijeđe u dramu. Ona — kako to kaže iskreno i bez žaljenja — sada više nije sposobna da se veže na duge periode u kojima bi nastupila dva do tri puta tjedno i u tako napornim ulogama kao što su bile one u kojima je nastupala kod W. Damroscha ili u Metropolitan-operi, ali uz veoma stroga ograničenja,

koja je uostalom uvijek sebi postavljala, vjeruje da je sposobna povremeno pjevati svoje prijašnje uloge i uz to još pokoju novu. S takvim predstavama može poći na bilo koju veliku evropsku pozornicu i nije vjerojatno da će se više ikada izložiti naporima kakve stavlja puna zimska sezona u Americi. Međutim, njene su ambicije ponovo oživjele i jedva je dočekala čas da u tri-četiri predstave, u kojima je nastupila posljednjih četrnaest dana u Covent Garden Operi, stavi svoje snage na kušnju. Publika ju je odmah prigrlila kao što smo je prigrlili mi u Bostonu kad se prvi put pojavila u Americi. Cijenili su je ovdje uvijek s jednakom ustrajnošću i toplinom. Nikada nije dolazila u sukob s obzirnim radnim metodama Covent Garden Opere kao što je u New Yorku došla u sukob s Conriedovim metodama, koje se temelje na principu »zgrabi što samo možeš zgrabiti«. — Osim toga joj je londonska klima pogodnija od naše. I tako se ponovo pojavila u Londonu kao Brünhilda, Isolda i Elisabeth, a publika je kod svake predstave napunila kuću do posljednjeg sjedala i pokazala svojom živošću i aplauzom da je više uzbuđuje i interesira Trninin povratak na pozornicu nego sama opera, drugi pjevači ili dirigent.

Kakva je bila sinoć kao Elisabeth u »Tannhäuseru«? Miss Trnina jedva da je ičim odavala znakove svoje duge bolesti. Štaviše, kad je na početku drugog čina užurbano i žustro stupila u dvoranu gdje se održava pjevačko natjecanje, pokazala je kod pjevanja, glume i u držanju takvu živost, neprisiljenost, pa čak i žar kakvima jedva da je vladala u vrijeme svoje posljednje sezone u Americi, a koji su sad djelovali sasvim spontano. Njeno lice i pokreti bili su gotovo mladenački. Tu i tamo, ako je gledalac slučajno sjedio blizu pozornice i pomno motrio pjevačicu, mogao je opaziti nervozan trzaj mišića oko lijevog oka i na lijevoj strani lica, čemu je miss Trnina pridavala veću važnost no bilo tko drugi. Međutim, to je moglo veoma rijetko smetati njenoj glumi, njenu izražaju, a nikada nije pridavala licu »čudan«

izraz koji bi smetao. U najmanju ruku zasad je suvišno da ti tragovi oboljenja budu smetnja njenom redovnom nastupanju na pozornici. Dakako, Elisabeth nije tako velika i naporna uloga kao što su obično Wagnerove junakinje, ali prošlog je tjedna miss Trnina u »Tristanu i Isoldi« za vrijeme od tri i te kako naporna čina pokazala istu obnovljenu životnu snagu koju je i sinoć sačuvala do svršetka predstave. Sad je potpuno jasno: njena je snaga opet na visini.

Neki tonovi kao muzički zvuci nisu, dakako, onakvi kakvi su bili onih godina dok je pjevala u Americi. Tu i tamo, u skupnoj sceni, kad se svi dižu na Tannhäusera, visoki su tonovi bili oštri i primjećivalo se njeno nastojanje da ih svlada. I duboki tonovi nisu koji put bili sasvim čisti; moglo bi se reći da su bili zamagljeni, ali u srednjem položaju glas gotovo da je zadržao svu punoću, bogatstvo i zvonku snagu. U njima je još uvijek stara ljepota, poznata stara toplina i zaobljenost. Glas joj veoma rijetko otkazuje poslušnost, a i u takvim slučajevima ona to prikriva svojim pjevačkim umijećem. To je majstorstvo, zaista, nesmanjeno prodorno i profinjeno suptilnošću i sigurnošću. Miss Trnina je, ističemo to ponovo, jedna od najmalobrojnijih pjevačica što se tiče razumijevanja i dubine mašte. Volja, shvaćanje, isto tako kao i tehnička sredstva da stvori, još su u njenoj vlasti. Jedino je, koji put, iznevjere fizička sredstva. Prije svega ostaje nezasjenjena i neusiljena stara snaga interpretiranja strastvenosti i karaktera koje slika svojim tonovima. To se pokazalo najsjajnije i najpodatljivije, kako su mi rekli oni koji su je čuli prije tjedan dana, kod njene Isolde. Dakako, u interpretaciji Elisabeth, u skladu sa situacijom, to je bilo obasjano bljeđim svjetlom, ali zato nije bilo manje sjajno, niti je pružalo slabiju iluziju. Opet, kao često puta u Americi, to nije bila miss Trnina koja se kretala pozornicom, nego Elisabeth Wagnerove mašte, izražavajući kao samo od sebe intenzivan i ushitan govor njegove muzike.

Jednom riječju, miss Trnina je još uvijek, i gotovo isto tako u punoj mjeri kao što je bila, glumica koja pjeva isto onako kako smo je poznavali prije, davno, kod svoje kuće. U naše vrijeme ona je možda najprva glumica koja pjeva. U svakom slučaju umjetnica koja je to u najvišem stupnju.

Miss Trnina bila je prva koja je u muzici Brünhilde, Isolde i Elisabeth donijela karakteristike, misao i raznolikost osjećanja. Imali smo prije nje na pozornici mnogo strasti i strastvenosti, veoma junačkih strasti, samo čovjek nije bio više puta sasvim siguran kakve su to strasti zapravo bile, ili što je izražavao nedvojbeni ali neodređeni ushit i intenzitet pjevačice i muzike. Miss Trnina je bila prva glumica koja pjeva i koja je tražila svijest i srca tih Wagnerovih žena onako kako su se otkrivali u muzici i tekstu. Ona je prva prodirala u njihovo biće i donosila ga, to jest donosila njihovu psihologiju. Ona ih je lučila jednu od druge, iznoseći njihove karakteristike, njihova raspoloženja i strasti, pa čak i njihove misli sve dok muzika, što ju je ona pjevala, nije dopirala do nas, koji smo je slušali, kao spontan izražaj onoga što je u tom času bilo u njoj sadržano. Ona je očovječila Isoldu i utjelovila u njoj kompliciranu ženu isto tako kao i žarku strast. Isolda je sad razumljiva, ona je, da tako reknemo, destilirani ekstrakt ponosa, ljubavi i tuge.

Miss Trnina nam je isto tako približila svoju Elisabeth. Počevši od brzog nastupa u dvorani za pjevačko natjecanje do polaganoga gubljenja bijele figure kroz jesenji sumrak i među jesenjim drvećem, ona je sinoć izgrađivala ulogu najčišćih djevičanskih osjećaja, najkrotkijeg i najnježnijeg lirskog ushita. Njen pozdrav dvorani: »Dich teuere Halle...« kod nastupa izražavao je samo poznatu, spontanu provalu osjećaja radosna srca. U njenu duetu s Tannhäuserom, poslije njegova povratka, treptala je kroz njene tonove čežnja koju bi željela sakriti. U tim je tonovima bio stari žar, kad se suprotstavljala vitezovima koji su navaljivali na Tannhäusera, a bila je

beskrajna bol i pokornost u zaključnoj molitvi kod križa što stoji uz cestu. Suvišno je dozivati u sjećanje način na koji rođena, iskusna i bogate mašte glumica Milka Trnina sluša pjevanje vitezova ili kako u redovima hodočasnika-povratnika traži Tannhäusera. Vrijeme, loše zdravstveno stanje i umoran duh ne mogu oslabiti te snage.

Kroz sve nevolje koje su napadale miss Trninu od onda kad je napustila našu pozornicu, koja je opet njena, ostale su nepovrijeđene snage za prikazivanje značaja, strasti i misli da ih donese svojim tonovima i umjetničkim pjevanjem i da nas dovede u stanje da prodremo u njih. Po tim snagama ona je jedinstvena među pjevačicama naše generacije.

Ta je kritika bila njen najteži poraz. Jer Parker je napisao:

»Usprkos svemu što je prepatila miss Trnina još uvijek . . .«

Te su pohvale zvučile kao bodrenje nekome čije su snage došle u pitanje. — »U najmanju ruku zasad je suvišno da ti tragovi oboljenja budu smetnja njenom redovnom nastupanju na pozornici.« — Prevodila je to na svoj jezik i činilo joj se da ispod tih riječi čuje još i drugi sadržaj, koji joj govori: »Još si na visini, istina je, ali . . .!« — I eto, taj »ali« koji nije bio nigdje napisan, no koji se pod dojmovima iz te kritike probijao u njenu svijest, taj »ali« ju je počeo mučiti i progoniti. Nikako nije mogla odrediti je li taj »ali« samo plod njene pretjerane osjetljivosti, ili je uistinu bio sadržan u Parkerovoj kritici? On, doduše, kaže da je ona sama pridavala veću važnost posljedicama svojega oboljenja no bilo tko drugi, ali isto tako kaže da su joj visoki tonovi oštri, a da i duboki koji put nisu sasvim čisti i da se osjeća njeno nastojanje da to svlada. — Tu više nije važno da li je Parkerova kritika izraz iskrena uvjerenja ili je samo odraz fame koja je prati poslije nezgode s nesretnim liječničkim zahvatom, o kojem su svi znali i govorili. Postalo joj je jasno da se na njenu renomeu pojavila napuklina koja ga ugrožava kao »Napuklu vazu« — u pjesmi Sully Prudhommea:

Vaza u kojoj sad mrije ta mirisna verbena
napukla je od udarca lepezom.
Udarac jedva je taknu —
nikakav zvuk toga odao nije. —
Ali neznatna napuklina,
izgrizajući kristal sve dublje
nezamjetnom upornošću,
dovršila je svoj put.
Iz vaze je nestala voda sve kap po kap
i cvjetna srčika svenu.
Nitko još toga ne zna, al' pazi:
ne diraj u vazu — napukla je!

Slobodan prijevod pisca

Parker piše i o »poznatoj staroj ljepoti, o staroj toplini i zaobljenosti tonova« — ali istodobno piše i to da joj glas, istina rijetko, ali ipak pokoji put otkazuje poslušnost i da ona to prikriva pjevačkim umijećem. Osim toga on ističe ono što je ona bila u prošlosti! Pa to već zvuči kao nekrolog! Ne! Ne! Ne nekrologe koji govore o onom što je nekada bila, pa ma kako lijepe bile te konstatacije! Ne ocjene koje izazivaju obzire i sućut zbog bivših zasluga! Ta Parkerova pohvalna kritika stavila ju je pred sudbonosno pitanje: »Biti ili ne biti?« Osjećala je da se mora odlučiti: ili udariti zaključni akord koji bi bio dostojan završetak njene karijere, ili nastaviti s mučnom borbom koja obećaje samo problematične rezultate, odnosno koje bi rezultati uvijek bili prosuđivani sa stanovišta da govore o velikoj umjetnici što je »obilježena pretrpljenom nesrećom«. Bili su to najteži dani u njenoj karijeri. Trebalo je sačuvati bistar pogled i čvrstoću volje koje takva odluka traži. Nastojala je da joj ne izbjegne nijedan argument koji bi bio u prilog ili protiv jednoga od dva moguća rješenja. Konačni je zaključak bio: u vrijeme najvišeg stvaralačkog napona znalo joj se dogoditi, kao uostalom i svim opernim umjetnicima, da zbog fizičke ili psihičke indispozicije bude ispod razine onoga što je bilo njen umjetnički standard. Ljudi su to onda ocjenjivali kao slučajnost koja je potpuno nebitna u zakonitosti njenih

uspjeha i eminentnih odlika. Sad se situacija izmijenila. Poslije fatalnoga oboljenja svaki bi promašaj bio tumačen kao zakonitost, a svaki uspjeh, pa bio on ne znam kako neporeciv i sjajan, kao sretna slučajnost. Istina je, još nije tako daleko, još je ona na onoj strani gdje se uspjesi smatraju zakonitošću, ali je na samom rubu toga da se ljudi počnu odnositi prema njenu djelu s rezervom, polazeći sa stanovišta da je pretrpljeno oboljenje umanjilo njene stvaralačke sposobnosti, da je počnu prikazivati samo kao torzo onoga što je nekada bila. Istina, još uvijek lijep torzo, ali ipak samo torzo koji prikazuje osakaćenu sliku nekadašnje ljepote. Ona se mučno probila do te spoznaje, no konačna odluka samo je bila logična posljedica spoznaje: treba odstupiti s dostojanstvom. Nitko i ništa je više ne bi moglo odvratiti od te odluke.

Nikome nije govorila o svojim mukama i o odluci, pa ni tetici. Nastupala je dalje onako kako je ugovorom bilo predviđeno. Posljednji nastup kod toga londonskog gostovanja bio je predviđen u »Tristanu i Isoldi«. O tom je nastupu pisao londonski kritičar F. Benson u svojoj knjizi »As we were« koja je izašla 1930:

> Bilo je to u Covent Garden Operi, gdje je Trnina, najneusporedivija od svih vagnerijanskih starova, pjevala svoj labuđi pjev kao Isolda, poslije čega je zamuknula. I nikad nije »Liebestod« bio pjevan tako kao tog puta. Pjevala ga je kao za samu sebe, nagnuvši se nad Tristanovim mrtvim tijelom, a na kraju je i sama umrla za sve što je bilo njen život.

Benson se u nečemu vara. Taj nastup, o kojem piše, bio je posljednji samo u Londonu. Posljednji je još predstojao.

POSLJEDNJI NASTUP 1906.

Poslije Londona pošla je u München, gdje je ranije obećala svoje sudjelovanje kod Svečanih igara. Htjela je osim toga da posljednji nastup bude upravo u tom gradu koji je bio temeljni kamen njene karijere, u dragom Münchenu koji ju je osvojio od prvog nastupa isto tako kao što je i ona njega osvojila. Nastupila je 14. kolovoza u ulozi Elisabeth u »Tannhäuseru« s Karlom Burianom u ulozi Tannhäusera i s Richardom Straussom kao dirigentom, nastupila je 19. kolovoza u ulozi Sieglinde u »Walküri« i najposlije 1. rujna isto tako u ulozi Sieglinde. Nitko nije slutio da se više nikada neće pojaviti na pozornici. Tetica te večeri nije bila u kazalištu. Nije se osjećala sasvim dobro i ostala je u postelji. Trnina je poslije predstave došla u hotel, pozdravila teticu, interesirala se kako je sa zdravljem, povukla se u svoju sobu, preodjela se i legla na otoman uz tetičinu postelju. Šutjela je. Napadna je bila ta šutnja. Najposlije tetica upita:

— Jesi li umorna?

Nije odmah odgovorila, a onda je rekla:

— Danas sam nastupila posljednji put.

Tetica nije rekla ni riječi. Znala je da je ta odluka neopoziva.

I tako je prekinuta najsjajnija putanja na svjetskom opernom obzorju.

Poseban interes pobuđuje Parkerova primjedba kako nije nipošto sigurno da je Trnina ikad ozbiljno pomišljala na to da se povuče s operne pozornice i prijeđe u dramu. Kako je došlo do tih glasina?

Poslije nesuglasica s Conriedom, do kojih je došlo 1904. zbog njegovih poslovnih metoda koje su se očitovale u traženju sve brojnijih nastupa i njene odluke da duže vremena ne nastupa, nagovarao ju je veliki engleski glumac, redatelj i direktor londonskog kazališta »Ly-

ceum«, Sir Henry Irving da nastupi kod njega u kazalištu u ulozi Sofoklove »Antigone«. Njene izvanredne glumačke sposobnosti pobudit će i u drami isto tako golemo zanimanje kao u operi.
»Oh da, bilo bi interesantno okušati se i u drami, iako sam ja prvenstveno operna umjetnica. Nema sumnje da bi me to dražilo, ali što bi bio konačan cilj takva nastupa? Da zadovoljim svoju radoznalost što sam kadra postići na tom području? Da izazovem senzaciju u kazališnom svijetu? Ili da se počnem ozbiljno natjecati s Eleonorom Duse i Sarom Bernhardt na području koje mi je ipak strano? Bilo bi to odviše nepromišljeno. Što god bih ostvarila kao dramska umjetnica, za publiku bih ipak ostala samo bivša operna diva koja je zbog glasovnih neprilika bila prisiljena da napusti operu, bila bih operni invalid koji pokušava da na drugoj strani nađe nadomjestak za ono što je izgubljeno. Takav bi nastup u drami bio, nema sumnje, senzacionalan, ali bi ga uvijek pratili komentari o onom što sam bila ranije. A ja ne bih htjela biti 'bivša'.«
Bilo je ljudi koji su prisustvovali tom razgovoru i koji su o tom pričali svojim prijateljima i znancima. Neki od tih su to opet pričali svojim prijateljima, i tako se najedanput u svijetu pročulo da Trnina prelazi u dramu.

Za vrijeme londonskoga gostovanja, prije Parkerove kritike, a na temelju uspjeha što ga je doživjela svojom Isoldom, bilo je utanačeno s direkcijom Metropolitan-opere da će u idućoj sezoni opet nastupati u New Yorku. Conried je bio odstupio s mjesta direktora i ona je s novim direktorom Ottom Weilom imala dogovoreno gostovanje u idućoj sezoni. U Americi se o tom pisalo i govorilo. Njeno je ime tamo i dalje živjelo kao pojam nečega jedinstvenog, fenomenalnog, i tako su s jednakom nestrpljivošću očekivali njen ponovni nastup oni koji su je poznavali otprije kao i oni novi ljubitelji opere koji su o njoj samo čitali u novinama. Za vrijeme münchenskih Svečanih igara pisao joj je Paul

Plançon, s kojim je često puta nastupala u Metropolitan-operi:
Eisenach, 17. VIII 1906.
Draga i poštovana umjetnice i prijateljice, nalazim se s američkim prijateljima na malom putovanju u poetičnoj zemlji Tannhäusera i Elisabeth. Sin tih mojih prijatelja, Georgees Foote, putuje u München gdje bi želio čuti »Prsten Niebelunga«, pa sam slobodan da Vam po tom šarmantnom mladiću pošaljem izraze najodanijeg poštovanja i radosti zbog sretne vijesti da ćete ove zime doći u Ameriku, gdje blistate kao najsjajnija zvijezda u operi.
Molim Vas da izručite moje duboko poštovanje svojoj gospođi tetki i da primite pozdrave Vašega velikog obožavatelja i prijatelja Paula Plançona.
Nije se potvrdila ta vijest o polasku u Ameriku. Poslije završenih münchenskih Igara odmah je — »zbog zdravstvenih razloga« — otkazala dogovorenu turneju po Njemačkoj, zamolila razrješenje ugovora s Metropolitan-operom, a u London je pisala da slijedeće sezone, najvjerojatnije, neće moći sudjelovati kod predstava Covent Garden Opere. Nije javljala da više nikada ne kani nastupati, jer je pretpostavljala da bi je odgovarali od te namjere. Obezbijedila je samo prvu fazu odstupanja. Put do odluke bio je veoma težak, ali kad je odluka bila donesena, donijela je časovito smirenje. Nije se, doduše, podavala nikakvim iluzijama da će to smirenje biti trajno i da neće kasnije doći do nove muke, pa ipak nije u dovoljnoj mjeri ocijenila što je očekuje. Bilo je to stanje kakvo osjeća narkoman kad mu uskraćuju redovnu dozu narkotika za kojim vapi njegov otrovani organizam. Sve je odjednom postalo prazno, besadržajno, gotovo besmisleno. Istina je, prestale su muke koje su znale pratiti nastupe posljednjih godina, kad bi zbog indispozicije drhtala u strahu neće li je iznevjeriti živci, odnosno mimički živac, ali su se rodile nove, još teže i nepodnošljivije. Nije joj bilo svojstveno da u jadikovkama traži olakšanje svojim patnjama, da govori o njima i da ih ublažuje raščinjanjem pred drugima. Kao uvijek u svemu, i sada se morala sama pro-

bijati do smirenja. A morala je uz to izigravati nehaj, pomirenje s neizmjenjivim, pomirenje sa sudbinom, da ne bi zbog njene nesreće patila tetica. Trebalo je naći novi sadržaj života koji bi nadomjestio ono što je napustila. To, dakako, nije moguće riješiti na brzinu. Kao što fizička oboljenja moraju proći sav razvojni proces bolesti prije no što dođe do ozdravljenja, tako i moralna boljetica mora proći sve razvojne faze, od početne nervne napetosti do krize, a poslije krize do postepenog popuštanja napetosti i konačno do smirenja, do normale. Da bi taj proces prošla što je moguće bezbolnije, odlučila je da će zimu provesti u Parizu, u potpuno stranoj sredini gdje neće biti nikoga da joj otežava prijelaz u novo, čemu još nije odredila smjernice. Samo malobrojni, najintimniji prijatelji su znali njenu adresu, a oni su respektirali izraženu želju za izolacijom od svega što bi moglo povrijediti bolno mjesto. Ta je »terapija« bila dobra i ispravna, no njeno je djelovanje bilo pojačano novom nevoljom: tetica se, neočekivano, razboljela i to veoma ozbiljno. Vratile su se u München zbog konsultiranja poznatih liječnika. Oboljenje je bilo mnogo teže no što su mislile. Odmah je izvršena operacija, a kratko vrijeme poslije prve i druga.

Proživljavala sam grozovite ure straha i briga. Tetica je strašno patila.

Više od šest tjedana strahovanja u neizvjesnosti kako će se stanje razvijati, i bespomoćnog gledanja kako se muči ta draga žena, prijetilo je da i nju obori.

Tetica je došla u kliniku 13. veljače 1907, a napustila ju je tek 30. ožujka.

Potpuno shrvana. Živci su joj strahovito razdraženi. Došavši u sobu u hotelu gorko je proplakala.

Liječnik je preporučio da pođu u Meran zbog oporavka. Otputovale su četvrtoga travnja, ali su ubrzo nastupile nove komplikacije koje su izazvale nove brige: za vrijeme ležanja na terasi, tetica se prehladila. Nastupile su visoke temperature i strahovit kašalj. Osim toga osjećala je beskrajan umor. A počeo ju je spopadati i osjećaj straha. Od čega? Od svega. Strah da bi mogla umrijeti; strah da je bolest neizlječiva; da

neće izdržati tu neizvjesnost; strah od života i strah od smrti. Trebalo je učiniti nešto. Milka je odlučila da se presele na duže vrijeme u Beč koji je bio na glasu sa svojim liječničkim kapacitetima. Dvadeset i osmoga travnja otišla je u Beč da nađe odgovarajući stan. Ostavila je teticu u dobru stanju. Kad je u Beču svršila posao, krenula je 4. svibnja preko Salzburga u Berchtesgaden da organizira preseljenje potrebnih stvari za duži boravak. U Salzburgu ju je stigla vijest da je tetica jako oboljela i da je potrebno da se što prije vrati u Meran. Smjesta je unajmila automobil da se prebaci do Innsbrucka, tamo je unajmila poseban vlak i stigla u Meran u 22 sata uvečer. Strahovite misli i najgora nagađanja o onom što je čeka u Meranu pratile su je za vrijeme dvanaestosatne vožnje. Što se moglo dogoditi? Je li u kratkoj vijesti rečeno sve? Nije li ta vijest samo oprezno pripremanje za najgore?

Kad je stigla, našla je teticu s glavom u teškim povojima, gluhu i izmučenu. Već je bila izvršena operacija obostrane upale srednjega uha. — *Grozno mnogo je trpjela.* — U Beču još nije bilo pripremljeno ništa za boravak, i tako su se šesnaestoga svibnja ipak vratile u München da tamo nastave s liječenjem. Ozdravljenje je napredovalo polagano. Četiri mjeseca muka, boli i briga bili su u njihovu slučaju neke vrste »šok«, kakav liječnici više puta primjenjuju kod nekih psihičkih poremećaja. Te su muke svojim intenzitetom paralizirale sve druge osjećaje i rađale samo jednu želju: što skorije tetičino izbavljenje od tih patnji. Bio je to gorak i skupo plaćen lijek i za njeno vlastito ozdravljenje. Poslije svih tih mučnih mjeseci fizičkih i psihičkih stradanja osvanuli su svijet i život u drugom osvjetljenju. Pozornica, nastupanja, povlačenje s pozornice — sve je to izgubilo dominantu važnost, a počeo je progovarati glas razbora koji joj je govorio da je u svojoj nesreći bila mudra: spoznala je da je dostojnije svojevoljno ugasiti baklju u času puna razgora negoli gasnuti malo-pomalo nesretna, nezadovoljna, jadna, praćena sažalnim pogledima prijatelja i zluradim pogledima onih koji

su smatrali da im ona stoji na putu do većeg priznanja i značenja.
Svaki je dan svojim novim zadacima, koji su se javljali u brizi za teticu, ublažavao žestinu vlastitih doživljavanja. Vrijeme je bilo kod toga blagotvoran čimbenik.

BERCHTESGADEN 1907. PEDAGOŠKA DJELATNOST U AMERICI

Tetičina bolest i potreba oporavka izolirali su ih od svijeta. Poslije Merana ostale su nekoliko mjeseci u Münchenu, zatim su pošle u Francusku da provedu zimu na Azurnoj obali, a onda su se vratile u München, odnosno u Berchtesgaden. I započeo je potpuno nov život. Milka je raskošne kostime opernih heroina zamijenila radnim odijelom i uživljavala se u nove uloge: graditelja i vrtlara. Teticu i nećakinju, koja je bila pozvana iz Zagreba da pomogne u toj kompliciranoj situaciji, smjestila je u Münchenu, a sama je živjela u Berhtesgadenu s obrtnicima i radnicima koji su ostvarivali njene želje i planove. Posjed je još uvijek bio, uglavnom, u istom stanju u kakvom ga je preuzela od bivšeg vlasnika: kuća, vrt, potkućnica s livadom, šumicom — sve je ostalo gotovo nepromijenjeno. A i u samoj kući nisu bile izvršene nikakve bitne promjene. Jedino je iz Münchena bio prevezen namještaj i postavljen kao neka improvizacija na temu »domaće ognjište«. Sve je još predstavljalo samo pripremljeni materijal u očekivanju majstora koji će ga upotrijebiti za gradnju prebivališta gdje će s teticom provoditi buduće dane. Stolari, tapetari, zidari i limari zaglušivali su radnom bukom eventualne recidivne čežnje za pozornicom, a kombinacije i planiranja onoga što još treba načiniti, pa nabava potrebna materijala i putovanja zbog tih nabava potpuno su okupirale mozak tako da nije preostajalo mjesta za neke druge misli. Željela je da ima svoje voće, svoje povrće, svoje cvijeće, pa čak i mlijeko iz vlastite staje, jaja iz vlastitog kokošinjca. Trebalo je pronaći s kakvim bi voćkama bilo moguće upotpuniti malobrojne vrste koje su bile udomaćene u tom kraju, isto tako kao što je željela povećati i broj cvjetnih primjeraka. Naručivani su cjenici iz Njemačke, Austrije, Holandije, Francuske i Engleske, pisalo se na sve strane, tražilo na terenu mjesto gdje urediti povrtnjak, gdje

smjestiti vrt s cvijećem za rezanje, a gdje cvjetne nasade kao ukrasne elemente. Obrezivano je drveće i grmlje, vrt je prekapan, navoženo gnojivo, postavljene naprave za zalijevanje, dotjerivana ograda. Posla je bilo na sve strane, a fizički je umor bio izvrstan sedativ. Četiri je mjeseca trajalo uređivanje i dotjerivanje u kući i izvan kuće, a onda je došao dan kad je nastupila kao ljubezna domaćica koja želi u svom novom domu pozdraviti najdraže goste. Među prvima bio je Gänsbacher, taj divni učitelj koji nije s njom radio samo po nastavničkoj dužnosti nego oduševljenom nesebičnošću i prijateljskom odanošću. Poslije provedenih deset dana kod nje u gostima pisao joj je među ostalim:

A sad smo se opet vratili svakodnevnom, običnom životu — spominjući »čudesne snove«. Bio je to uistinu krasan san koji smo sanjali u Vašoj blizini. Niste mogli naći ljepše mjesto za svoj — na žalost — prerani mir. Prekrasan pogled na ponosne visoke bregove, na daleke šumama prekrivene doline nadmašuje sva očekivanja. — »A kuća srdačno prijazna i prozori ljepote puni!« — Pa kako je sve udobno, kako opremljeno stvarima koje su i lijepe i ugodne, stvarajući divnu lagodnost! Kakva je izuzetna kombinacija talenta, marljivosti, energije i spretnosti bila potrebna da bi rezultati dosegli tako visok stepen, da biste se okružili svim tim krasotama kojima smo se smjeli diviti. — »Zvuci u kamen pretvoreni!« — stalno su mi zvučile u ušima riječi iz neke pjesme. Kako da Vam zahvalim za srdačnost kojom ste primili mene i moju sestru! Boljelo nas je jedino to što nismo mogli čuti posvetno pjevanje svećenice toga divnoga hrama. Međutim, pozitivno se nadamo da ćemo moći u njem uživati kad prođe ljeto i jesen, i kad Vas zima dovede natrag u poznate zidine.

Gänsbacher, a i mnogi drugi prijatelji i poštovatelji još su se uvijek nadali da će ona ipak ponovo propjevati. Tašta nada, koja se nikada nije ostvarila.

Dolazili su i odlazili novi gosti, vrijeme je prolazilo u domaćinskim brigama, šetnjama s gostima, većim izletima u okolicu, igranju karata, sviranju na glasoviru — jedino nije bilo pjevanja. Pomalo su ljudi shvatili

da ona uistinu neće više nikada nastupiti. Putovala je mnogo, po cijeloj Evropi. Zimu bi provodile u Münchenu, Beču, Parizu, Rimu, dolazile bi u posjete u Zagreb, ali još uvijek nije postigla smirenje koje bi govorilo da je kriza posve prebrođena. I tako je Damrosch, koji je 1909. došao u posjet, naišao na plodno tlo za svoj prijedlog da dođe u Ameriku kao nastavnica pjevanja u njujorški College of Music. Pristala je. Mislila je da bi i ona mogla biti nekom ono što je Gänsbacher bio njoj.

Trećega listopada 1909. krenule su brodom iz Cuxhavena, a 16. listopada stigle u New York u devet sati ujutro.

Gospođa Suten i Damrosch su nas dočekali. U jedanaest sati smo bile u Savoy-hotelu gdje su nas svi lijepo i srdačno pozdravili. Našla sam cvijeće od Manegera, Jeana Westphala, Intena, krasno voće od missis Havmeyer. U jedan i pol sam se odvezla u Institut i do pet sati preslušavala glasove. Mnogo je dobrih. Najbolje sam zadržala. Naveče sam bila smrtno umorna. Uskoro sam pošla na počinak.

Blagosloven da je rad, blagosloven umor! Oni daju sadržaj životu, smisao, oni donose zadovoljstvo kakvo čovjek može osjećati samo poslije uspješno obavljena posla.

Njen dolazak u Ameriku pobudio je senzaciju, a još više vijest da će se baviti pedagoškim radom. Damrosch ju je zamolio da primi kritičara »New York Americana« i da mu dade interview. Rekla mu je između ostalog:

— Ja ću se trsiti da pronađem mlade Amerikanke koje bi bilo moguće odgojiti za umjetnice, ili barem za dobre pjevačice. Samo to nije jednostavno. Neke od njih nemaju vremena da se posvete i drugom studiju kao što su glasovir, jezici, povijest muzike i slično. Jer, na kraju krajeva, operno pjevanje nije zvanje, nego umjetnost i traži najsolidnije temelje. Čovjek se ne smije posvećivati tome kao učenju nekog zanata.

— Hoće li vas New York opet čuti pjevati? — pitao je taj reporter dalje.

— Bojim se da neće — odgovorila je velika Trnina.
— Radila sam u svom životu veoma naporno i to je ostavilo svoje tragove.

Kad je reporter ustao, madame Trnina je isto tako ustala, kod čega se pokazala njena veličanstvena visina sugerirajući Brünhilde i Isolde iz prijašnjih dana. I iščeznula je kroz vrata poput Florije Toske nakon Scarpijine smrti.

Reporter je svojim pitanjem dirnuo mjesto koje je ponovo postalo neobično osjetljivo. Od dolaska u Ameriku neprestano su je salijetali pitanjima. Znanci, obožavatelji i prijatelji izricali su kod susreta s njom radosno uvjerenje da će je ponovo čuti i vidjeti na pozornici. Da bi kod takvih zgoda prekinula uporna navaljivanja, davala je neodređene odgovore koji su mogli značiti da takva mogućnost nije isključena, ali to je postajalo tegobno. Pokazalo se da je u Americi teže izbjeći opterećenja prošlosti nego što je to bilo u Evropi, iako se tome nadala nakon što je pet i pol godina nije bilo u tom svijetu vječno novih uzbudljivih zbivanja. Obožavatelji se nikako nisu mogli pomiriti s mišlju da više nikada neće doživjeti ni jednu od njenih kreacija i navaljivali su s nagovaranjima i molbama.

Takva su navaljivanja unosila nov nemir u njen život, a malom nepromišljenošću sama je dala povoda za još upornija navaljivanja. Među kandidatkinjama u College of Music bila je i kćerka bivšeg opernog pjevača Maxa Heinricha. Kod ispita je pjevala ariju Fidelija — *lijepim glasom, ali stilski strahovito* — kako je Trnina zapisala u podsjetniku. Djevojku su neki prijatelji posebno preporučili njenoj pažnji, a ona je i bez te preporuke bila pripravna da, iz kolegijalnih obzira prema djevojčinu ocu, iznimnom brižljivošću rukovodi njenom izobrazbom. Da bi joj zorno pokazala u čemu griješi i kako treba pjevati Beethovenovu muziku, sama je zapjevala ariju Fidelija, ne sluteći čim to može uroditi. Neke su od učenica plakale od uzbuđenja, dok su druge ostale nijeme, a onda se najednom bacile prema njoj ljubeći joj ruke iz zahvalnosti za taj doživljaj. Dakako da su o tom pričale kod kuće, pričalo se o tom među

znancima i prijateljima — učenice su bile ponosne da su »doživjele veliku Trninu koju već godinama nije čuo nitko u Americi« — i tako je i Damrosch to saznao. Poslije toga se i on pridružio »zboru« onih koji su navaljivali s molbom da ponovo nastupi. Kod soareje što ju je priredio njoj u čast i na koju je pozvao neke od njenih prijatelja, zamolili su je da i njima otpjeva ariju koju je tako spremno otpjevala dotad nepoznatim djevojkama. Bila je, tako reći, u procjepu i svršilo se s tim da je otpjevala ariju Fidelija, a poslije toga još i »Dich teuere Halle...« iz »Tannhäusera« i Sentinu baladu. Time je izazvala još žešće navale »napasnika« koji su pobijali i odbijali sve njene argumente kojima je branila svoju odluku. Najposlije se i sama pokolebala u svom uvjerenju i počela razmišljati da li se uistinu nije prenaglila kad je odlučila da više neće nastupati. Dakako da je i sama primijetila to što su joj sada govorili, naime da se trogodišnje mirovanje odrazilo blagotvorno i na glasu i na živcima. Osim toga, a u vezi s pedagoškim radom u Collegeu, pa pod dojmom nekih predstava koje je doživjela još prošle sezone u Münchenu, u vezi s oduševljenjem što ga je pobudila pred ta dva mala auditorija, buknula je iz prigušenih predjela njene unutrašnjosti želja za aktivnim djelovanjem. Najednom su se počele javljati neke netražene i nezvane spoznaje o interpretativnim mogućnostima koje, kako joj se činilo, nije ranije poznavala. Ili su možda i ranije dolazile do izražaja u njenim kreacijama, ali samo kao nesvjestan odraz onoga što je doživljavala za vrijeme interpretiranja uloge, dok su se sada javljale kao svjesna spoznaja uznemirujući je traženjem da ih svjesno oživotvori.

Da bi sva ta iskušenja koja su se javljala postala još teža napast, još zamamnija, kritičar Krehbiel, s kojim se srela na koncertu Marcelle Sembrich, postavio joj je ista pitanja koja su je progonila od prvog dana dolaska u New York. Počele su nove muke. Stvaralački nagon, raspirivan prijateljskim nagovaranjima, vukao ju je na pozornicu, dok se razbor tome opirao upozoravajući da joj je već četrdeset i šest godina, da nikako nije sigurno

da će živci, nervus facialis i dalje biti poslušan instrument u njenoj vlasti, da je skori prestanak rada ipak neminovan sa svim teškim popratnim pojavama s kojima se već mučno borila kad je prije tri godine prekinula s pozornicom, i da bi kratkotrajno zadovoljenje stvaralačkih nagona, za kojima sada čezne, sasvim sigurno izazvalo nove, poznate muke koje bi to zadovoljenje zagorčile. Poslije brojnih teških dana zbunjenosti i nesigurnosti što treba a što ne treba učiniti, odlučila je najneopozivije da više nikada neće nastupiti i da je više nitko i ništa neće izbaciti iz ravnoteže do koje se probila spoznajom da je najveća životna mudrost znati trijeznim prosuđivanjem obuzdavati nagonske porive i pokoriti se glasu razbora.

Tri je godine radila u Collegeu, a onda je i to napustila. Rezultati rada nisu bili onakvi kakve je očekivala. Kod učenica nije nalazila u dovoljnoj mjeri radni zanos kakav je smatrala bezuslovno potrebnim za zvanje operne umjetnice. Je li bila pretjerana u svojim zahtjevima što ih je stavljala učenicama? Tražila je samo ono što je uvijek tražila od sebe same dok je studirala i dok je bila u karijeri, pa kad to nije nalazila, ili nije nalazila u dovoljnoj mjeri, postajala je nervozna, nestrpljiva i nezadovoljna, i to ne samo učenicama nego i sobom samom. Pitala se nije li možda njena krivica što je tako. Možda ne pogađa pravi način rada? Ali koliko god razmišljala o tom pitanju, koliko god raspravljala o tom s prijateljima, nije dolazila do zadovoljavajućeg odgovora. Slično kao za posljednje godine njene aktivnosti, umjesto zadovoljstva, kakvo daje samo miran i uspješan rad, bila je nesretna zbog nezadovoljavajućih rezultata. I kao što je prije šest godina definitivno prekinula s kazalištem, odlučila je da isto tako definitivno prekine i s pedagoškim radom. To jest u smislu profesionalnog bavljenja pedagoškim radom, jer kojih dvanaest godina kasnije ponovo će se primiti tog posla, ali iz sasvim drugih pobuda i pod drugim uvjetima. Raskinula je i posljednje veze s bivšim zvanjem i odlučila da živi sa što je moguće manje neugodnih uzbuđenja, kojih je za posljednjih deset godina

bilo i odviše. Povukla se dakle u Berchtesgaden. Ali ni on nije više pružao zadovoljstvo kakvo je tamo nalazila prvih godina dok ga je uređivala. Sad je sve već bilo uređeno, organizirano i samo je trebalo održavati stroj u pogonu. Osim toga je Berchtesgaden zapravo izgubio svoje najznačajnije, prvobitno opravdanje, koje se javljalo iz praktičnih potreba u vezi sa zvanjem. I tako je odlučila da proda posjed i da se preseli u Zagreb, koji se posljednih godina sve upornije javljao u željama i sanjama kao jedino pravo mjesto za stišavanje njenih nemira. Prigodom posjeta Zagrebu 1912. konstatirala je da u novosagrađenoj zgradi Srpske banke, u Jurišićevoj ulici broj 4, ima u trećem katu stan koji bi izvrsno odgovarao njenim potrebama. Odmah ga je osigurala, a godinu dana kasnije se i preselila. Čuvši to Lilli Lehmann joj je pisala:

S više strana sam čula žalosnu vijest da napuštate Njemačku i da selite u Agram. (Zagreb je u to vrijeme bio poznat u svijetu pod tim nazivom op. p.) — *Je li to istina? Ne mogu zamisliti Evropu bez Vas i bez vesele tetice Rosmarin. — Ostaj kod nas, Milka, i ne idi u Agram! Uostalom, već sada sam uvjerena da ćete nam se uskoro vratiti. Tisuću srdačnih pozdrava, draga Milka, grlim Vas i teticu uz izraze stare ljubavi i poštovanja.*

Milka je odgovorila:

Da, draga Lilli, istina je, spremam se da napustim Njemačku i da se uputim u Agram. Čudite se toj odluci, a ona je, zapravo, jedini logičan potez u mom životu od onog časa kad sam napustila pozornicu. Dok sam bila aktivna, bila sam potpuno u vlasti kazališnog demona, bila sam kao opsjednuta. Sav mi je život bio usredotočen na zvanje i na ono što je s njim u najtješnjoj vezi. No sada, kad je ušutkana opsjednutost kazalištem, rodni kraj istupa u prvi plan svojom privlačnošću. Neki nagoni progovaraju u nama s neodoljivom snagom i gone nas da činimo ono što, gledano očima naše okoline, nije uvijek u skladu s onim što nazivamo životnom mudrošću, ali što je za nas lično jedino pravo. Kod mene je to prije bila moja kazališna karijera, a sad je čežnja za rodnim krajem. Vuče me k svojima.

Što je domovina? Što znači taj pojam? Otkud se javlja? Nisam dovoljno mudra da odgovorim na to pitanje, ali osjećam da je to moje djetinjstvo, prva svijest o sebi i svijetu, da je to moj otac, moja majka, moj ujak, njihova ljubav i njihove žrtve koje su pridonijeli za moje dobro. Ne mislim da sam sentimentalna, ali priznajem da me spopada nježnost kod svakog sjećanja koje se povezuje sa zemljom i narodom iz kojeg sam potekla. Zovu me prijatelji. Pišu mi: »Dođi nam. Budi naša, sasvim naša. Tvoja je dužnost da dođeš. Dosad si nam najbolje koristila svojim djelovanjem i prebivanjem u velikom svijetu, a sad si nam potrebna kod kuće. Dođi da za našu mladež ne budeš samo apstrakcija, biće o kojemu se piše i priča, ali koje ostaje nedohvatljivo, nevidljivo. Dođi da budeš naša od mesa i krvi, da te ljudi vide, da te mogu zapitati kako se u velikom svijetu dolazi do priznanja i uspjeha. Trebamo te da budeš vidljiva na koncertima, u kazalištu, kod kulturnih i narodnih priredaba, da budeš uzor mladeži koja se sprema za tvoje zvanje. Možda je to što tražimo žrtva za tebe, ali mi te molimo za tu žrtvu.« — Eto, tako mi pišu. A ja kod toga pomišljam na svog ujaka i osjećam da sam dužna raditi na istoj njivi koju je on obrađivao, znajući da bi on to od mene tražio. Je li to sentimentalnost? Romantika? Ne istražujem. Je li patriotizam vrlina ili slabost — ne pitam. Osjećam ga i hoću da se odazovem njegovu pozivu. Volim svoju zemlju, svoj narod, tamo se osjećam voljko, volim njegove radosti i bolujem njegovim bolovima. München mi je bio kao druga domovina, ali ipak samo druga. Mojim odlaskom u Zagreb neće se promijeniti ništa u odnosu s mojim njemačkim prijateljima. Bit ću samo fizički nešto udaljenija. Pa i to ne trajno. Isto tako kao što osjećam da moram poći u svoj stari kraj, osjećam da sam vezana i uz München i drage prijatelje u Njemačkoj. Dolazit ću redovno da se vidimo, da obiđem draga mjesta, drage ljude i da uživam u lijepim kazališnim izvedbama i dobrim koncertima. A možda će se ponetko od vas zaletjeti i do mene da se uvjeri kako nismo baš Azija kao što o nama govore oni koji

nas ne poznaju i koji nas ne vole. Ima tamo dolje, kod nas, kulture i civilizacije u dovoljnoj mjeri da zadovolji i većim potrebama no što su moje. Dođite mi u posjete kad se uredim, pa ću Vam pokazati mnogo toga o čemu u svijetu i ne slute da mi posjedujemo. Draga Lilli, vidim da sam zaplovila nekim patetičnim vodama, a to bi moglo oslabiti uvjerljivost mojih argumenata pa stoga svršavam ovu poslanicu. Nadam se da sam Vas ipak uvjerila kako je moj odlazak u rodni kraj više nego logičan i opravdan.

Tetica Vas voli, kao što Vam je dobro poznato, i pozdravlja Vas sa željom i nadom da ćemo se ipak skoro sresti, pa bilo to u Münchenu, Salzburgu ili možda, kod nas u »Aziji« gdje bi Vas ona i ja radosno pozdravile kao jednu od najdražih između svih koji su nam dragi. Grlim Vas od svega srca i ostajem Vaša odana prijateljica i poštovateljica — Milka.

Došlo je i vrijeme preseljenja. Trebalo je najprije u Berchtesgadenu likvidirati ono što je prije sedam godina upornim radom izgradila, a zatim je trebalo pakovati, organizirati prijevoz do Zagreba, pa onda u Zagrebu raspakovati, nanovo kombinirati što i kako urediti, prilagođivati postojeći namještaj i uređaj novoj situaciji — posla je bilo napretek za duh i tijelo, ali s osjećajima radosti i nade. Ovaj put to uređivanje nije bilo u znaku bježanja od sebe same, kao što je to bilo znatnim dijelom u Berchtesgadenu, nego izgrađivanje čvrste osnovice za sve buduće dane do kraja života.

Kad je sve sredila, otvorila je vrata svojega doma dobrim prijateljima i mnogim kulturnim radnicima s kojima je željela uspostaviti veze, da bi što bolje upoznala prilike koje su vladale u Zagrebu i ljude koji su aktivno djelovali na kulturnom polju. Kazalište i muzika su, dakako, bili središnje teme u tom krugu. U redovnim vremenskim razmacima priređivala je muzičke večeri kod kojih su veoma rado sudjelovali poznati umjetnici isto tako kao i nadobudni umjetnički aspiranti, koji su kod tog nalazili nove pobude za daljnji rad, a često puta i materijalnu pripomoć. Razumljivo je da se u Zagrebu mnogo govorilo o njoj. Zagreb je bio malen grad s kojih osamdeset hiljada stanovnika. Tu se znalo sve o svakom viđenijem čovjeku, a njen je dolazak i boravak bio senzacija prvoga reda. Došla je »velika primadona« o kojoj je pisao Milan Grlović:

> Carevi i kraljevi su je obasipali znakovima poštovanja i divljenja, klanjali su joj se američki milijunaši i zlatom krcati sinovi Albiona, svjetski kritičari su je proglasili najvećom opernom umjetnicom, a ona je ipak napustila veliki svijet da bi se vratila u malenu domovinu i ljubljeni zavičaj, na onu malu grudu zemlje u kojoj leže njeni roditelji i dobročinitelji.

Nimbus velike umjetnice i njeno ljubezno biće pobuđivali su poštovanje kod svih onih koji su bili uključeni u krug prijatelja i znanaca, a i kod bezbrojnih nepoznatih koji su bili ponosni na »svoju Trninu«.

Međutim, nastupili su teški dani koji su potpuno izmijenili tokove života u cijeloj Evropi pa i u Zagrebu. Austrija je koncem srpnja 1914. gurnula svijet u rat. Množile su se listine poginulih, svakog su dana stizali u pozadinu novi vlakovi s teškim ranjenicima, a oskudica u hrani i lijekovima u pozadini i na fronti još je pooštravala tu bijedu. Crveni križ, kao čovjekoljubiva institucija, nastojao je barem malo ublažiti te jade. Trnina je pristupila kao član dobrotvornim organizacijama koje su surađivale s Crvenim križem. Jednog dana su joj došli s molbom da sudjeluje na koncertu koji će se održavati u korist Crvenog križa. Odbila je. Nije nastupila ravno deset godina, a zaklela se sama sebi da više nikada neće javno nastupati. Osim toga već su joj pedeset i tri godine, a potpuno je prirodno da bi nastup bio popraćen tremom, što bi se negativno odrazilo na pjevanju. Ona će pridonijeti sve što može da bi potpomogla nastojanja Crvenog križa, ali oni ne mogu i ne smiju od nje tražiti da se izloži neprijatnostima takva nastupa. Molitelji nisu popuštali a navaljivanja su postajala sve upornija, argumentirana uvjeravanjima o velikom financijskom efektu koji bi bio postignut takvim sudjelovanjem. Nije popustila. A onda, jednoga dana vratila se vlakom iz Münchena, kamo je morala poći zbog poslova u vezi s prodajom posjeda u Berchtesgadenu. Na kolodvoru u Zagrebu stajao je vlak s ranjenicima. Našlo se na kolodvoru nekoliko dobrotvornih gospođa koje su dijelile cigarete i voće lakše ranjenima, a ti su žudno pružali ruke za tim milodarima i sa sretnim smiješkom zahvaljivali za dobrotu. Kako je čovjek jadan i kako mu je više puta malo potrebno da bar načas zaboravi svoje muke. Zastidjela se zbog svoje bojazni da bi nastupom na koncertu mogla doživjeti neuspjeh koji bi joj bio neprijatan, i obećala je da će pjevati. Spoznala je da je svako, pa i najmanje ublaženje tuđih stradanja vrijedno da

mu se prinese žrtva. Koncert je održan u katedrali 15. travnja 1916. Pjevala je klasičnu »Ave Maria« Luigija Cherubinija.

Kao što su priređivači predvidjeli, katedrala je bila dupkom puna — i kao što je predvidjela ona, taj je nastup bio njen promašaj. Mnogi koji su pošli na taj koncert s uvjerenjem da će čuti glas nadnaravne jakosti, od kojeg će se zvuka tresti stakla na prozorima katedrale, bili su razočarani. Zadovoljen je bio samo malen broj kultiviranih slušalaca koji su u tom pjevanju osjetili ljepotu pjevanja i potresnost interpretacije.

Taj je koncert izazvao mnoge komentare, više negativnih nego pozitivnih, ali svrha je bila postignuta: Crveni križ je dobio lijepu svotu novaca. Trnina se nije dala zavarati laskavim izjavama odanih prijatelja i zahvalnim članovima odbora Crvenog križa. Znala je da je doživjela neuspjeh, ali nije žalila što se odlučila na taj korak. Rana koju je zadobila tim nastupom bila je potpuno neznačajna u usporedbi s ranama onih kojima je željela barem malo ublažiti patnje. Vrijedilo je podnijeti taj poraz.

Osim Slapova Milke Trnine na Plitvičkim jezerima, što svjedoče o zahvalnosti hrvatskoga naroda umjetnici koja se oduvijek najpripravnije odazivala svakom pozivu za neku dobrotvornu akciju, uporno se održava u već malobrojnom krugu nekih Zagrepčana, koji su doživjeli taj koncert ili čuli o njemu od svojih starijih, uspomena na — »katastrofalan nastup Milke Trnine u zagrebačkoj katedrali 1916. godine«.

Ratno i poslijeratno stanje u Zagrebu, koje je bilo veoma burno i uzbudljivo, očitovalo se u materijalnom pogledu u najoštrijim kontrastima. Dok je jedan sloj privilegiranih izbijao za sebe iz toga stanja velike profite, dotle je na drugom kraju vladala bijeda. Na sve strane su se ukazivale prilike koje su vapile za dobrotvornošću. Trnina je svojom pomoći mnogima naložila zimi peć ili prostrla stol za nešto izdašniji obrok. U javnosti se znalo o koječemu što bi činila, ali mnogo

je toga ostalo nepoznato jer, kako je mislila, osjećala i postupala: nije nimalo važno da se zna tko je što učinio, nego da bude učinjeno ono za čim se javljala potreba.

Jedno od njenih nepoznatih dobročinstava došlo je na svjetlo dana poslije njene smrti, u svibnju 1941, kad je novinar Hinko Wolf, kojeg su ustaše kasnije ubili u Lepoglavi, pisao u nekrologu o Trnini:

> Kao u svojim mladim danima, tako je i kasnije najizdašnije potpomagala hrvatske sveučilištarce. Godine 1934, kad je monarhistička diktatura brutalno sapinjala Zagrebačko sveučilište, hrvatski su sveučilištarci sami poduzeli akciju da prehrane svoje bijedne drugove. Jednoga dana u proljeće 1935. bio sam, kao tajnik slušača prava, pozvan telefonski u stan Milke Trnine. Velika mi je umjetnica s par riječi saopćila da je odlučila desetorici sveučilištaraca — koje će odrediti klub pravnika — stalno plaćati objed i večeru. Uvjet je bio da ni u društvenom odboru ne smijem reći tko je taj dobročinitelj. Trnina je godinama osiguravala u gostionici »Matejna« hrvatskim sveučilištarcima opskrbu, a da oni nisu znali tko je njihov dobrotvor. Ovaj mali fragment velike dobrotvornosti Milke Trnine neka bude dijelak više zahvalnosti koju hrvatski narod duguje Milki Trnini. Ona nije bila samo velika umjetnica već je posjedovala čvrst značaj, odlučno hrvatsko rodoljublje te toplo, plemenito srce.
>
> Doista ima mnogo razloga da smo sretni i ponosni što smo imali Milku Trninu.

Bilo je dosta takvih slučajeva o kojima se nije nikada saznalo u javnosti, ali je bilo i djela i te kako vidljivih. Jedno je od njih bilo sudjelovanje u radu Muzičke akademije. Prilikom proslave stogodišnjice rođenja Milke Trnine rekao je dekan Muzičke akademije Milo Cipra u svom govoru s pozornice Hrvatskog narodnog kazališta:

> Prije četrdeset godina, u jesen 1923, Profesorsko vijeće Muzičke akademije u Zagrebu imenovalo je Milku Trninu svojim počasnim članom, zamolivši

je da preuzme dužnost upravitelja solo-pjevanja. Njeno je djelovanje bilo od golema značaja za razvoj i uspon pjevačkog odjela. Prisustvovala je prijamnim ispitima na kojima je očitovala izvanredan dar zapažanja. Bila je odličan dijagnostičar. I na redovnim godišnjim i diplomskim ispitima ona je s najvećim interesom pratila postignute rezultate, te je svojim savjetima — škrtim, ali preciznim i tačnim — pomogla da se mladi talenti dalje razvijaju u granicama svojih mogućnosti.

Jedan, neusporedivo najznačajniji od tih mladih talenata bila je Zinka Kunc. O tome saznajemo i s omota gramofonske ploče sa snimkama Zinke Kunc. Tu je ploču oko 1950. snimila američka kompanija »Victor Read Seal Records«. Tekst na omotu ploče glasi:

U vrijeme kad su pojmovi o muzičkim vrednotama donekle pobrkani, izdvaja se Zinka Kunc-Milanov kao neke vrste magnetski pol bivših pjevačkih vrlina iz prošlosti. Neke od glasovnih finesa što se povezuju s imenom Milanov treba, bez sumnje, pripisati sretnoj sudbini, koja je u odlučnom času svratila na nju pažnju jedne od najvećih pjevačica »zlatnoga doba«. Bila je to Milka Trnina, isto tako rođena Hrvatica kao i Zinka Kunc-Milanov, a koja je bila prva Kundry na sceni Metropolitan-opere 1903. godine i koja je isto tako bila slavna kao Tosca.

Treba da se rekne nekoliko riječi o Trnini, jer je njena povijest za javnost naglo prekinuta 1906. godine, kad je bila na vrhuncu svoje karijere. Bile su joj tada četrdeset i dvije godine. Pretrpjela je djelomičnu uzetost na licu, koja je uslijedila kao posljedica doživljene prehlade za vrijeme odmora u Švicarskoj. To je urodilo kobnim posljedicama u pogledu glasovne kontrole. Poslije toga je kratko vrijeme podučavala u »College of Music« u New York Cityju, a zatim se povukla u Zagreb. Tu je prvi put čula mladu Zinku i lično se za nju zainteresirala. Što je Zinki Milanov značio Trninin utjecaj, o tome najbolje govori sama Zinka Milanov:

»Trnina je bila primadona od glave do pete. Njena energija i moć bile su strahovite. Od nje sam naučila kako treba postavljati glas i kako treba interpretirati njemački 'Lied'. S njom sam studirala tri godine koncertne programe i ona je upravljala mojom Leonorom.«

Ta je činjenica čvrsta karika koju je vrijeme iskovalo između budućnosti i prošlosti: bila je to Leonora u »Trubaduru«.

Madame Milanov će vam reći da je prestiž Metropolitan-opere, kako se očitovao u karijeri Milke Trnine, bio i njoj u ranim danima vrelo ambicije na kojem je crpla snage.

Lik Milke Trnine još se više upotpunjuje izjavama što ih je Zinka Kunc dala Seleniću za »Borbu«:

Tri godine je Zinka radila s Trninom i danas kaže da se ne može sjetiti perioda u svom životu koji je bio tako težak i koji joj je više koristio.

Kaže da je Trnina bila pravi demon u svojim zahtjevima, do krajnosti škrta u pohvalama. Zinka se nije protivila prvom, ali je ponekad, zapravo vrlo često, plakala što nije dobijala ono drugo — pohvale, kao što se to obično dešavalo prije poznanstva s Trninom.

»Sada, međutim, vidim da mi je upravo to mnogo koristilo. Naučila sam jedanput za svagda da se do pohvala u životu ne dolazi lako, da se za njih mora boriti i da su one potpuno prijatne istom onda kad su teškom mukom dobivene.«

Njujorška revija »Opera News« u svom prosinačkom broju 1939. godine donijela je članak pod naslovom:

MILANOV OD TRNINE DO TOSCANINIJA

Zinka Milanov svojom pojavom povezuje dva najsjajnija imena na muzičkom obzorju: Trninu i Toscaninija. Trnina je modelirala dragocjeni materijal koji joj je sretnim slučajem dospio u ruke, a veliki je Toscanini objavio svijetu pjevačke ljepote koje je Zinka Kunc Milanov sakupila očekujući pogodan trenutak da ih manifestira.

Zinka Milanov je došla u Metropolitan-operu 1937. Veliki uspjesi što ih je tamo doživljavala potvrđivali su Trninina predviđanja o njenoj sjajnoj budućnosti. Trninin udio u usavršavanju pjevačke umjetnosti Zinke Kunc najvidljivije je svjedočanstvo njena nastojanja da pomogne tamo gdje je njezina pomoć bila potrebna. Još je jedno značajno svjedočanstvo takvog nastojanja bilo objavljeno u javnosti 1925, kad je poklonila Hrvatskom narodnom kazalištu svoje kazališne kostime i nakit. Bio je to veoma bogat dar.

Poklonila je tri kostima Toske, tri Isolde, dva Elisabeth, dva Donne Anne, Donne Elvire, kostim Fidelija, Lucrezije Borgie, Brünhilde, tri kostima Kundry sa svim nakitima koji su također bili izrađeni po nacrtima Percyja Andersena, perike, odgovarajuću obuću, ogrtače, šalove, šešire, šljem Brünhilde, krunu Elisabeth pa čak i rekvizite. Sve je bilo tako sačuvano kao da je netom izašlo iz radionice ispod majstorskih ruku. Tetica je šesnaest godina vodila najveću brigu o kostimima, a Trnina je prije svakog nastupa davala čistačici na pozornici posebno pet dolara da još jednom prebriše pozornicu i pokupi prašinu.

»Hrvatska pozornica« od 22. rujna 1925. donijela je tim povodom članak u formi interviewa:

»Ne dolazim k Vama, milostiva gospođo, da iz Vašega otmjenog dara našem teatru izbijem za naš tjednik jednu interesantnu kulturnu senzaciju. Ne. Dolazim k Vama, jer mi se pružila prilika da Vam kažem, da nismo zaboravili na Vas. Niste pjevali pred nama, ali ste pjevali za nas; pjevali ste naš ponos što ste naša; pjevali ste nas....«

»Hvala vam što me niste zaboravili. Ne bih se čudila da jeste. Život danas prolazi pored nas u najživljem tempu, svaki novi dan traži nova objavljenja. Ja sam prošla i smirena sam. Sada iznad svega volim mir. Eto spremam se na jug, na obale Jadrana i sretna sam što znam da ću naći svoj mir; jer već sjutra, u najskrivenijem zakutku zemlje, pod nama će bučiti željeznice, a nad nama brujiti aeroplani, što slabi nervi ljudi iz prošloga stoljeća neće moći više

podnositi. Nama slijedi generacija jačih nerava... A da sam uvijek ostala našom? Ne treba da vam kažem kako osjeća žena koja je odrasla uz čovjeka kakav je bio Janko Jurković. Iako se to danas zaboravlja, moj divni ujak, ogrlivši svu omladinu oko sebe, unoseći u nju svoju ljubav za sve što je naše, moj veliki ujak učinio je za naše rodoljublje više nego mnogi glasni publicisti. Uvijek sam se divila tom agilnom, sposobnom čovjeku i njegovoj radinosti... Osjećaj rodoljublja, koji mi je on ucijepio, naložio mi je da obdarim skromnim darom naš teater koji volim, čiji rad uvijek pratim s velikim interesom. Ja volim svoje kostime, mnogo sam se njima bavila, zamišljala ih i surađivala kod njihova ostvarenja. Oni su izražaj mojih shvaćanja različitih uloga, oni su mise-en-scène moje uloge, ostvarenje mojih osjećanja... Da, volila sam se oduvijek baviti kostimima. Smatram da je to izdašan studij kojim bi se trebala baviti svaka glumica i pjevačica. Moje kostime, doduše, zamišljao je engleski slikar Percy Andersen, ali ja sam uvijek surađivala sa slikarima i scenografima koji su voljno svojim kistom slijedili moje shvaćanje. Stekla sam veliko iskustvo pazeći uvijek pomnjivo na to kako moji kostimi djeluju na gledaoce. Pitala sam svakoga, tkogod je bio iskren i pažljiv, da mi rekne svoje dojmove i da mi rekne svoje prigovore. Kad čovjek često mijenja kostime krećući se čas u jednom, čas u drugom — ja sam, na primjer, u Münchenu nosila za istu ulogu sasvim drugačije shvaćen kostim nego u Londonu — stiče veliko iskustvo. Naučila sam brzo da pazim ne samo na to da kostim bude savršen korelat mojem shvaćanju uloge, nego i na to da bude u skladu s cijelom slikom, cijelim činom i radnjom. Morala sam se moći kretati savršeno slobodno, stupati, okretati, padati, ustajati, a da kod toga ništa ne smeta mojoj glavnoj akciji. — Slobodna Kundry mora se i u kostimu razlikovati od ukočene, otmjene Elisabeth. — Konačno, zar ne, treba uvijek paziti na cjelokupan dojam kostima, da bude jednovit i skladan, zar ne, treba paziti da ne-

bude previše akcentiran u svojem scenskom millieu? Često su i meni predlagali da obučem blistave kostime poput bečkih primadona, ali ja sam to odbijala. Ponajprije, haljine sa stotinu blistavih zvjezdica smetaju očima gledalaca, zatim one nepotrebno stavljaju primadonu u izuzetan položaj prema njezinim ravnopravnim partnerima na sceni . . .«

Na pitanje, koji joj je operni lik bio najmiliji, odgovorila je:

»Teško je to reći. Fidelio? Elisabeth? Brünhilda? Senta? . . . Likovi iz Mozarta, za koga s ponosom mogu reći da sam ga s Possartom uskrisila iz prašine obnovljenim predstavama 'Figarova pira', a pogotovu 'Cosi fan tutte'? Ali nije to jedino što sam voljela pjevati . . . No, ne govorimo o mojoj prošlosti. Ta je suviše povezana s jednim dragim bićem, s kojim sam dijelila radost i sreću, koje me je trideset i šest godina pratilo na putovanjima i njegovalo bolje nego svaka majka. To je moja tetica, koja je već desetak dana mrtva. (Laura Jurković umrla je 17. kolovoza 1925.) — Ona je značila veoma mnogo u mojoj karijeri. Vedra, čila i vesela do svoje osamdesete godine, bila je meni drugarica, pokroviteljica, savjetodavka i majka. Trebalo je doživjeti čar te žene da bi se osjetilo što čovjek čovjeku može biti.«

Tetičina smrt se već ranije najavila nekim znacima i nije bila neočekivana u osamdeset i četvrtoj godini života, pa ipak je za Trninu značila bolan gubitak.

Kad se zauvijek sklope dva draga oka koja su obasjavala naš život ljubavlju punom razumijevanja, čak i u časovima naših zabluda, onda postaje oko nas tamno i hladno — pisala je Trnina zahvaljujući za izraženu sućut.

Poslije te smrti putovala je više nego prije da bi novim dojmovima donekle zaglušila svijest o tom da je završeno još jedno od najsadržajnijih poglavlja u njenu životu. Osim bijega od sebe same osjećala je i potrebu da odahne od pritiska koji se javljao kao plod tadašnjih političkih prilika u domovini.

Pokoji kritičar, ocjenjujući scenska ostvarenja nekog umjetnika, zna s nekoliko riječi pogoditi ne samo ono što je najznačajnije u njegovoj kreaciji nego i ono što je najznačajnije u ličnosti umjetnika. Tako je, na primjer, kritičar »New York Newsa« 9. XII 1903. napisao o Elsi Milke Trnine:

> Bilo bi teško u »Cavalleriji rusticani« naći bolju Santuzzu nego što je Johanna Gadsky, ali je isto tako istina da je Milka Trnina veća Elsa od Johanne Gadsky. Uvijek strastvena, Trnina je u manjoj mjeri »velika lutka«. Nije u njenoj prirodi da ostane neaktivna čak ni onda kad miruje.

Ta posljednja rečenica izvanredno tačno definira Trninu ličnost. Poslije povlačenja s pozornice, poslije napuštanja pedagoškog rada u Americi ona je s najživljim interesiranjem pratila umjetnički život u svijetu na svim područjima, ali je kazališni i muzički svijet, dakako, bio u središtu njena interesa. S posebnom pažnjom pratila je taj život kod kuće u Zagrebu. Nije propuštala nijedan koncert, nijednu premijeru u kazalištu, radilo se o drami ili operi. Visoko je cijenila svako pozitivno dostignuće, jer je znala da su uvjeti rada često puta bili veoma teški. Kad bi koji umjetnik slavio značajan datum svojega rada, ona je, moglo bi se reći u pravilu, slala čestitke popraćene cvijećem, lovorovim vijencem, a redovno i nekim darom.

Dvoje radnika na muzičkom i kazališnom području Zagreba uživali su njeno izvanredno poštovanje.

U zagrebačkoj Muzičkoj akademiji neobično je cijenila pedagoški rad Marije Kostrenčić, a u Hrvatskom narodnom kazalištu redateljski, glumački i pedagoški rad Ive Raića.

Zagreb je u razdoblju između dva rata doživljavao na svojim pozornicama i koncertnim podijima najveće svjetske umjetnike, ali, dakako, u velikim evropskim gradovima umjetnički je život bio bogatiji i raznolikiji. Posjeti Beču, Münchenu, Bayreuthu, Parizu, Londonu, Salzburgu kompletirali su njene potrebe umjetničkih doživljavanja. Umjetnost i priroda su joj do kraja života bili vrelo vječno novih uzbuđenja i uživanja.

Bila je jedna od malobrojnih umjetnica koje ne pate od profesionalne ljubomornosti. Priznavala je i prihvaćala koncepcije koje su bile drugačije od njenih vlastitih, premda je upravo u tom pogledu kazališnom umjetniku najteže sačuvati apsolutnu objektivnost i to iz jednostavna razloga što kazališni umjetnik, gledajući i slušajući drugog interpreta u vlastitoj ulozi, osjeća svako drugačije tumačenje kao nepravilno. Trnina je bila kadra da potpuno izbriše vlastiti doživljaj nekog lika koji je ranije interpretirala te da novog interpreta doživi najobjektivnije kao savršenu novost.

Da bi čovjek to mogao, treba da je istodobno veoma skroman i velik, da nije zaljubljen u sama sebe i svoje djelo, nego da poštuje i cijeni tuđe odlike i onda, kad isti sadržaj prikazuju u drugačijoj rasvjeti no što ga čovjek sam vidi.

Poštovatelj dr Paul Stern iz Frankfurta — kao da je želio da ukaže upravo na tu njenu osobinu — pisao joj je 22. rujna 1922. između ostalog:

Radovao sam se kad sam čitao da polazite u München da biste doživjeli koju predstavu, ali ne zavidim pjevačicama koje moraju pjevati Trninine uloge kad znaju da je Trnina u gledalištu. Ja bih na njihovu mjestu propao u zemlju od respekta. Isto se tako radujem da Vi, za razliku od mnogih umjetnika, možete gledati predstave u kojima ste sami sudjelovali i da ste tako živo sačuvali interes za umjetnost. Zahvaljujemo Vama da ste živjeli u naše doba, a ja zahvaljujem sudbini da sam najmanje devet puta u životu imao neizmjernu sreću doživjeti u Vama najuzvišenije što je moguće doživjeti na zemlji.

Što bi moglo vjernije i neposrednije dočarati neku ličnost nego putne zabilješke kojima je jedina namjena da posluže kao natuknica za eventualno osvježavanje nekog značajnijeg doživljaja, ili pismo upućeno dobru prijatelju iz potrebe za razgovorom o nekoj pojavi i nekom doživljaju. Trninine putne bilježnice pune su zabilježaka o brojnim predstavama, pjevačima i pjevačicama i čovjek se čudi zajedno s drom Sternom kako je mogla uvijek nanovo slušati i gledati opere u kojima je sama nekada nastupala, koje je poznavala do u najsitnije pojedinosti. Čudi se da je uvijek jednakom svježinom doživljavanja pratila te predstave i da je bespristrasno ocjenjivala postignuća pojedinih umjetnika, pa bilo da se radilo o pjevačicama koje su nastupale u njenim ulogama ili o pjevačima drugih uloga, bilo da se radilo o dirigentu, zboru, inscenaciji ili režiji.

Jednom je zgodom zabilježila: *Čula sam vrlo lijepu predstavu »Tristana i Isolde«. Nisam se slagala s nekim pretjeranostima u režiji.* — Ona zaista nije patila od profesionalne ljubomornosti, i zato joj, jednako vjerujemo kad piše: *Slušala sam radio-prijenos »Lohengrina« iz Bayreutha. Mora da je bila krasna predstava.* — kao i kad piše poslije münchenske predstave »Tristana i Isolde«: *Predstava bez ikakvih ugođaja. Orkestar surov, bez veličajnosti. Brangäna veoma lijep glas i mogla bi biti dobra kad ne bi urlikala. Svi urliču kao da su izgubili pamet. To je strahovito smetalo.*

Zapanjila se kad je naišla na te stare zablude u tumačenju Wagnerove partiture. Nakon što je Wagnerovo revolucionarstvo doživjelo staloženje, kod čega je ona sama odigrala veoma značajnu ulogu, nakon što je postalo neprijeporno da diskretniji način izvođenja obogaćuje sadržaj djela većim mogućnostima psiholoških osjenčavanja, a sam izražaj daleko većom uvjerljivošću doživljaja i plastičnošću, u kojoj se smjenjuju lirika i dramatičnost, snaga i nježnost, svjetlo i tmina, — konstatirala je obnovljenu staru težnju za izražavanjem natprirodne veličajnosti i snage. Pitala je samu sebe nije li poraz što su ga Nijemci doživjeli u ratu 1914—18. tražio kompenzaciju u bježanju od svega što bi ih moglo odvesti u neka lirska raspoloženja? Umjesto toga došlo je do naglašavanja fizičke snage i trijeznosti. O tom je pisala 1933. iz Münchena: *U Prinzregenten-Theateru bila sam dvaput. Čula sam »Rienzi« i »Uklетog Holandeza«. Ta nesretna tendencija da sve bude prilagođeno duhu vremena, tako je osurovila cijelu izvedbu, tako ju je otrijeznila da ne može biti ni govora o nekom umjetničkom užitku unatoč činjenici da ovdje ima mnogo veoma lijepih glasova. I tako se čovjek opet*

utječe prirodi koja ostaje vjerna svojoj harmoničnoj ljepoti. Dvije godine kasnije pisala je o istim konstatacijama: *Tehnika i militarizam ubijaju pomalo umjetnost. To je sada takvo vrijeme. Šteta.*

To i »takvo vrijeme« činilo je da su putovanja u Njemačku postajala sve manje privlačna, i ona se sve više ograničavala na domovinu. Pisala je prijatelju u inozemstvo: *Ti si u Jugoslaviji težio za velikim svijetom, a sad želiš Jugoslaviju. Ja te dobro pojmim i već sam unaprijed znala da će tako biti. To je razlog da ja ostajem u domovini. Jer kako god su naše prilike žalosne, ipak mi godi biti među svojima. Svijet u svojem sadašnjem izdanju ne može prijati nervoznom, tankoćutnom organizmu, već ga neprestano vrijeđa ubijajući svaku mogućnost čiste, osvježavajuće radosti, a atmosfera koja je nabijena svim rugobama čovječjeg zvjerstva tlači te do boli.«*

Nije, dakle, više putovala u Evropu. Međutim ni kod kuće nije bilo lijepo, i sve to je izazivalo bolne konstatacije, ali ona zbog toga ne zapada u rezignaciju, ne gubi volju za život. S najživljim interesiranjem prati sva zbivanja u svijetu i kod kuće i osjeća ih kao svoja vlastita. To je ona crta u njenu karakteru koju je konstatirao kritičar »New York Newsa«: »Trnina vječno strastvena . . .! Nije u njenoj prirodi da ostane neaktivna čak ni onda kad miruje.« Takva je bila na pozornici, takva je ostala cijeloga života. — »Bio život kakav mu drago, treba ga živjeti punim zamahom i to jednako za vrijeme borbe kao i poslije poraza ili pobjede. Samo ne biti ‚ustajala voda', ‚mrtva luka', samo ne ograničiti krug svojega interesiranja jedino na vlastitu osobu, jedino na brigu o sebi samom, izvan općeg zbivanja, jer to je mrtvilo, smrt.« — Zapisala je u podsjetniku izreku kao citat iz nekog djela: *Život je u svemu vječan, jedino si ti katkada mrtav.* — A ona nije htjela ni mogla biti »mrtva«. Tome se protivio prirođeni životni nagon i razbor koji joj je uvijek pomagao da ne kapitulira pred životnim nedaćama. O povezanosti sa životom i zbivanjima u svijetu govore njena pisma, koja je 1938. pisala prijatelju u Francusku:

Eh, da! — »La grande nation!« — sa svojom tradicijom i svim onim što tradicija donosi. Lako njima imati tradiciju. Za taj narod je skrbila država, skrbili pojedinci. Svi su oni ispravno osjećali da se budućnost i veličina jednog naroda može razviti samo prosvjetom, te duševnom i fizičkom kulturom. A naši bogci ovdje u Hrvatskoj? Što je učinjeno za njihovu dobrobit, za njihov napredak i razvitak? Kroz stotine godina ugnjetavanje, knuta, puška, batine! To mi imamo svojim slavnim »kaputašima« i našem plemstvu, našim veleposjednicima zahvaliti. A i sada nije bolje. Umjesto da smo postali slobodna nacija, ostali smo robovi i vječni kmetovi. Dakako da i u Francuskoj nije svuda jednako, ali sloboda je svuda ista, tamo svaki čovjek ima osjećaj da je slobodan građanin i to budi u njemu samosvijest, ponos, pouzdanje u sebe sama, u svoju snagu, a to je mnogo. Naše sunce se ne igra skrivača već žeže svom snagom, a onda opet najednom dođe užasno nevrijeme s olujom, tučom i prolomom oblaka. Ja mislim da su bar dvije trećine našega naroda osuđene na zimu glada i bijede. Država se ne miče, ni pare nije dala da tu bijedu nekako ublaži, da tim ubogim ljudima pruži bilo kakvu pomoć. Oni su svi siti, plivaju u izobilju i znaju da su osigurani, da će tako za njih i ostati, a što ih je briga za druge. No možda će se i za njih list okrenuti.

Česi su, dakako, za žaljenje. Doći ćemo još i mi na red s istom sudbinom, ona nas neće mimoići. Talijani i Nijemci će i dalje dijeliti onako »bratski« među sobom. Svaki će zagristi čim bolje može i trsiti se da zahvati čim veći zalogaj. Možda će se kod tog grabljenja i posvađati kao dva psa nad istom kosti — to običaje tako svršiti. Pa već i sad kavga počinje pomalo. Imáš pravo, sve skupa je samo odgođeno, o pravom miru ni govora. Dotle naša avijacija priređuje cirkuske predstave u Borongaju. Oni kod nas, čini se, još uvijek nisu svjesni ozbiljnosti situacije.

Ona je svjesna situacije kakva je i kako će se razvijati dalje i predviđa teške dane. Mogla bi se skloniti pred tim što naslućuje da će doći čak i u Ameriku, koja je u neusporedivo povoljnijoj situaciji zbog svoje tadašnje

izolacije od evropskih zapletaja. Ona ima sve potrebne preduvjete za tu mogućnost, ali neće da se miče od kuće, od svojih. — »Neka dođe što mu drago. Tu sam kod kuće, tu sam svoja među svojima. Kako bude svima, tako će biti i meni. Tu sam se rodila, tu želim umrijeti.« Potkraj 1939, kad je svjetski rat bio započeo, uz dobre želje za Novu godinu, koje su popraćene konstatacijom teškog stanja u svijetu, probija unatoč tim konstatacijama i njena nepobjediva vjera u život:

Cijelo čovječanstvo ne zna što ga čeka u Novoj godini. Svršetak stare popraćen je katastrofalnim događajima na frontama i u prirodi koja drma čvrsto tlo na kojem stojimo, rušeći gradove i ubijajući ljudske živote na stotine i tisuće. Uza sve to čovjek ne smije izgubiti nadu u bolju budućnost.

Milka Trnina je umrla 18. svibnja 1941. u sedamdeset i osmoj godini života. Umrla je naglo, neočekivano, četrnaest dana poslije preseljenja u novi stan.

Dvije godine prije smrti proživjela je u vili u Vramčevoj ulici broj 3, a prvog svibnja 1941. preselila se u Mletačku ulicu broj 3, u kuću Ruže Meštrović.

Još 1929. napustila je stan u Jurišićevoj ulici. Poslije tetičine smrti preselila se u Demetrovu ulicu br. 5 u Gornjem gradu, gdje je slučajno bio slobodan krasan stan kojeg je glavna fronta bila okrenuta prema Tuškancu. Taj je stan imao veliku prednost da je u najneposrednijoj vezi s prirodom i da se nalazio u mirnijem dijelu grada. Najveći dio namještaja, što je bio dovezen iz Berchtesgadena i u Jurišićevoj ulici našao prikladne uvjete za smještaj, bilo je moguće prenijeti u Demetrovu ulicu. Njena soba za rad bila je namještena jedinstvenim primjercima japanskog pokućstva muzealnog značaja — poklon Bigelowa — od kojega je prigodom preseljenja u Vramčevu ulicu poklonila jedan dio zagrebačkom Etnografskom muzeju.

Deset je godina proživjela u tom stanu, a onda joj se učinilo da i on predstavlja nepotreban luksus skopčan sa suvišnim brigama. To je bio i razlog što nikad nije sagradila vilu na zemljištu koje je u tu svrhu kupila na Cmroku, iako je arhitekt Viktor Kovačić načinio nacrte za tu vilu.

S godinama se sve više povlačila u sebe samu, sve je više sužavala krug svojih potreba, i tako je napustila stan u Demetrovoj ulici i preselila u Vramčevu, ali, kako je kasnije uvidjela, pretjerala je u provođenju redukcija. Osjećala se nekako skučena u tom »nevelikom stanu« i preselila se ponovo u Gornji grad, u stan koji je, isto tako kao i prijašnji u Demetrovoj ulici, pružao najmirniji i najudobniji put za svakodnevne šetnje oko Cmroka. Preselila se 1. svibnja u Mletačku ulicu i počela s uređivanjem stana sa čvrstom namjerom da ga

više nikada ne napusti, a onda ga je ipak napustila sasvim neočekivano. Petnaestoga svibnja 1941. odvezli su je u bolnicu na Vinogradskoj cesti, jer ju je u noći spopala drhtavica kao posljedica upale pluća, a osamnaestoga u jedan sat poslije podne bila je mrtva. Umrla je slično kao njen otac. Nikada se nije bojala smrti. Unatoč tome što je, tako reći, do posljednjega daha s najživljim zanimanjem pratila svjetska zbivanja, unatoč tome što je uživala u svem lijepom i pozitivnom, unatoč dubokoj vjeri u napredak i bolju budućnost čovječanstva ona nije patila od straha da će je smrt prikratiti za nešto željeno, nedoživljeno, za nešto za čim bi žalila. Doživjela je prve ratne strahote u Jugoslaviji i zapanjeno zabrinuta gledala što se događa kod kuće i u svijetu, ne shvaćajući da nečovječnost u svojoj opsjednutosti može ići još dalje od onoga što je već počinila ranijih godina. I tako je njena smrt bila pravovremeno povlačenje s pozornice života, kao što je trideset i pet godina ranije umjetnička smrt bila namjerno povlačenje s kazališne pozornice: sačuvala ju je od mnogih teških razočaranja i doživljaja.

Svoju ljubav i odanost narodu, ujaku i tetici zasvjedočila je i u svojoj oporuci. Od svoje imovine je ostavila:

I. Šest komada 4 i pol postotnih obligacija »Reading Comp.« à Dolara 1.000 kao »Stipendijalnu zakladu Janka Jurkovića za siromašna đaka iz Slavonske Požege, koji s odličnim uspjehom svrši srednju školu te želi nastaviti nauke na kojoj univerzi.«

II. Tri komada 4% obligacija »Chicago Burlington and Guiney Railway Cie« à Dolara 1.000 Jugoslavenskoj akademiji znanosti i umjetnosti u Zagrebu, kao »Zaklada Janka Jurkovića, hrvatskog književnika«. Kamate te zaklade će Akademija upotrijebiti da pomaže izdavanje popularno-znanstvenih knjiga hrvatskih književnika.

III. Pet komada 4% obligacija »Chicago Burlington and Guiney Railway Road Cie« à Dolara 1.000 kao »Zakladu Laure Jurković za podupiranje siromašnih činovničkih udova koje žive u Mirovinskom domu u Vlaškoj ulici i Martićevoj ulici«.

IV. Četiri komada »Kansas City Southern Railway« à Dolara 1.000 kao »Zakladu Katarine Milke Trnine« za potpomaganje ostarjelih siromašnih opernih i dramskih umjetnika i umjetnica koji su djelovali na zagrebačkoj pozornici.

Ostavila je šest komada 3% obligacija »Kansas City Southern Railway Cie« à Dolara 1.000, jedan komad 4 i pol postotne »Reading Comp« obligacije à Dolara 500 i dva komada à Dolara 100 da se prodaju uz najbolji tečaj, a dobivena svota da se podijeli na jednake dijelove prema priloženom popisu humanitarnih i kulturnih društava.

Što se tiče njena sprovoda napisala je :

Moj sprovod neka se obavi prije podne. Neka se ne drže nikakvi govori niti ne pjeva ništa drugo van nad otvorenim grobom »Lijepa naša domovino«, koju neka izvede Hrvatsko pjevačko društvo »Kolo« i za to dobiva nagradu od Din. 5.000.

Vijenci i ostalo cvijeće se sa zahvalnošću otklanjaju. Neka se dadu doprinosi za dobrotvorne svrhe.

Da je mogla vidjeti svoj sprovod, bila bi duboko ganuta brojnošću Zagrepčana koji su došli da je otprate do posljednjeg počivališta. Bio je to sprovod dostojan njene veličine i značajnosti, jednostavan i dostojanstven.

Kad bi trebalo odrediti najizrazitije značajke u njenu karakteru, na prvom bi mjestu stajala vjera u bolju budućnost. Koliko god život bio težak i tmuran, ona je nepokolebljivo vjerovala u boljitak i napredak. — Iz svakog zla dade se crpsti nešto dobra — *Možda mora doći takav kraj da bi se temeljito očistila štala nereda i nemorala, pa da se na starim ruševinama sagradi nešto novo, čišće* — pisala je 1938.

Nema ničega ljepšeg od zvanja koje čovjek voli, od rada koji zadovoljava i tako je svaki korak naprijed u bolju budućnost veće veselje negoli one sitnice koje za časak zadovoljavaju naše težnje, a onda najednom, usprkos punom »buđelaru«, nastupi praznina u nama i oko nas.

Doživjela je ona u svojoj karijeri i razočaranja, ali: *Usprkos svim neraspoloženjima i razočaranjima koja su neizbježiva kod umjetničkog posla, najljepše od svega je ipak sam rad. Kad poslije izvršena posla dođe priznanje u kakvom mu drago obliku, čovjek je odštećen za mnoge muke i zaboravlja ih.*

Doživjela je i zavisti, pa čak i neprijateljstva, ali treba biti razborit i znati lučiti bitno od nebitnoga: *Na žalost, uspjeh je gojilac neprijateljstva za svakog čovjeka, a pogotovo za umjetnika. Samo se čovjek ne smije obazirati na ljude. Naravno da je neugodno imati ih oko sebe, ali oni se uvijek najbrže smire kad vide da ideš dalje svojim putem kao da ih nema. Treba dići glavu i ne obazirati se na sitne prljavštine. Na taj način najsigurnije razoružavaš neprijatelje. Dakako, ni u umjetničkom zvanju ne očekuju čovjeka ružama posuti putovi, ali u kojem zvanju, u kojem životnom položaju ima samo ruža? A najposlije, i to bi bilo dosadno. Mi smo stavljeni u život i na svijet za borbu, a ona nam jedina širi grudi, jača nas i proširuje nam duhovni vidokrug. Naravno da ta borba ne smije preoteti mah nad ljepšim doživljajima, ona ih ne smije eliminirati iz našega života, a baš u tom je umjetničko zvanje bez premca među svim drugim zvanjima, jer uspjesi i pobjede su tu mnogo snažnije, neposrednije, pa tako uvijek uspostavljaju neku ravnotežu u našoj nutrini.*

Milan Grlović u knjižici »Milka Trnina u Zagrebu«, napisanoj 1898. poslije njena gostovanja u Zagrebu, finim je zapažanjima iznio mnoge značajke njene ličnosti, a o njenu odnosu prema domovini je rekao:

> Duboka ljubav prema domovini, koju je nosila u srcu po čitavom svijetu, dijeli ona sa svima moralno jakim ljudima. Ona se njom ne kiti i ne hvali, no ona je osjeća. Ta ljubav je čini svakom čestitom srcu deset puta ljepšom i deset puta vrednijom. Veliki uspjesi u svijetu nisu je uzoholili ni razmazili. Ostala je skromno dijete svoga naroda, onako kakva je pošla u svijet.

Trninino pismo iz godine 1929, upućeno jednom prijatelju, potvrđuje u kojoj je mjeri Grlović imao pravo:

Evo me, dakle, u »svjetskom« kupalištu Daruvaru. Drago mi je da nije svjetsko, a naše je, pa zato ga volim. Ti ga poznaš, pa znaš kako je okolica ljupka i simpatična. Jučer sam dugo šetala po šumi i livadama, pa sam uživala u miru, suncu, čistom zraku a i u naivnoj primitivnosti tih šetališta. Srećom su pustili prirodu na miru, pa sam se veselila toj nefriziranoj i nenaličenoj ljepoti. Putevi su bili malo blatni od kiše koja je dan prije lijevala, mostovi su većinom rasklimani, dijelom porušeni, ali to je u skladu sa svim ostalim, pa je sve bilo harmonično i lijepo. Općinstvo se sada sastoji većinom od seljaka, a i to mi više prija negoli gledati našminkana lica, napadne haljine i udisati lošim parfumom okuženi zrak. Sve u svemu ja sam jako zadovoljna. Soba je dobra i mirna, jelo pristojno, postelja dobra — pa što trebam više?

Čitam krasnu knjigu »Madame Curie« koju je napisala njena kćerka. Ti si je sigurno čitao. Ako nisi — original je francuski — priskrbi je. Tu ćeš vidjeti što sve čovjek može podnijeti, koliko može raditi, boriti se, nikada ne malaksati u svojim nadama, ako ljubi svoje zvanje, ako mu se predaje dušom i tijelom.

Svoj emocionalni svijet nosi ona u sebi i ne treba joj ni luksuznih hotela ni bogataške publike ni raskošno njegovanih parkova da bi bila zadovoljna. Skromnost, um i bogata sadržajnost, koje su kritičari isticali kao odlike njene umjetničke ličnosti manifestirale su se jednako u životu kao i na pozornici, ili obratno, na pozornici jednako kao i u životu.

TRNININ LIK U POVIJESTI OPERE USPOREĐEN S NAJVEĆIM OPERNIM UMJETNICIMA PRIJE NJENE POJAVE, ZA VRIJEME NJENA DJELOVANJA I KASNIJE, SVE DO NAŠIH DANA

Nitko ne može i ne smije poricati mogućnost da se u životu javljaju slučajnosti manje ili više značajne po svojim posljedicama, manje ili više upadljive. Međutim, kad se identične »slučajnosti« ponavljaju kao po nekoj zakonitosti, čovjek hoćeš-nećeš mora doći na pomisao da se ne radi o slučajnostima nego da je na djelu namjera, svjesno, sistematsko preinačivanje određenih činjenica prema željama onih kojima je to potrebno, kojima se takve »slučajnosti potkradaju«.

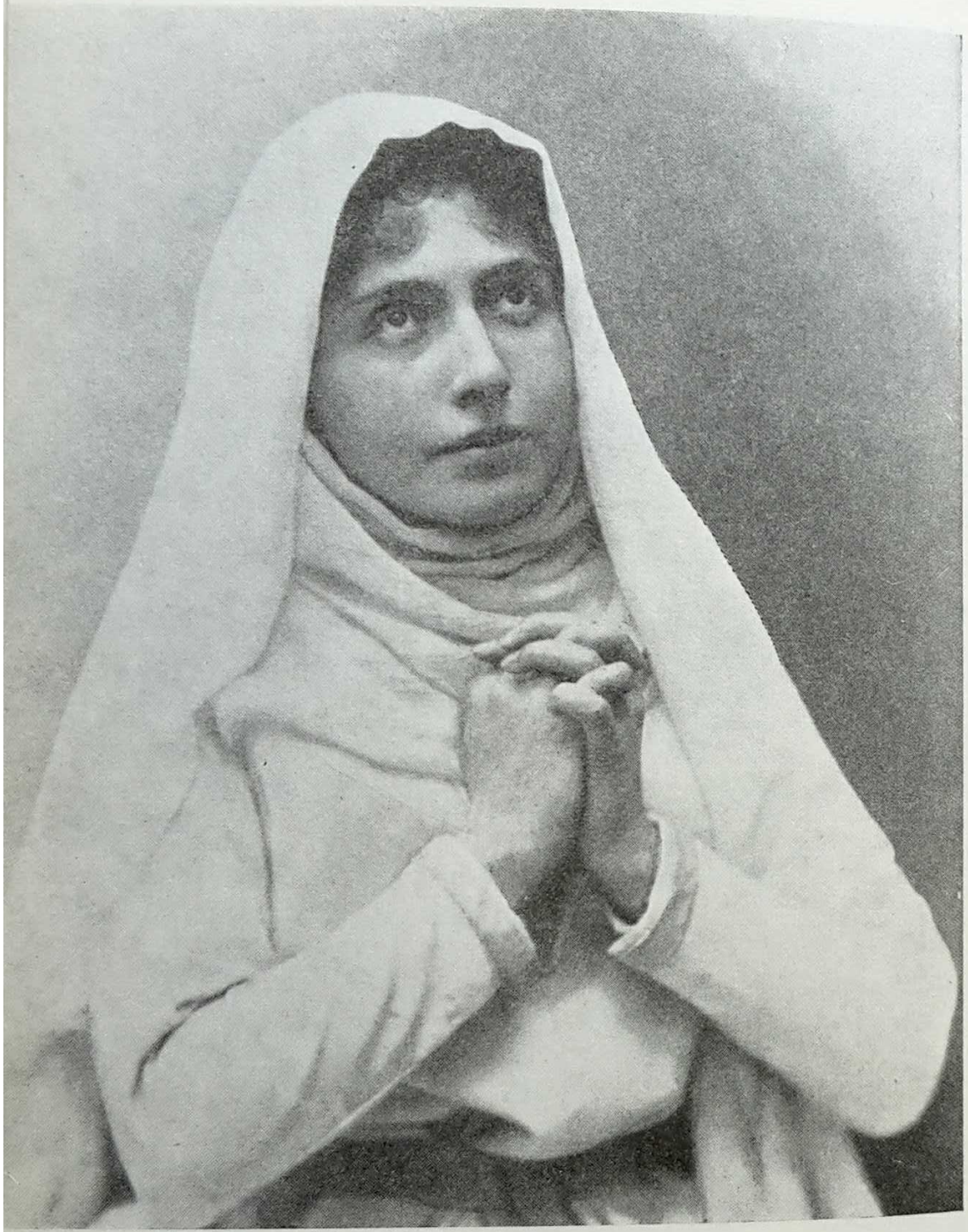
Takva »slučajnost« je prešućivanje Trnine poslije sudjelovanja u Bayreuthu, kako je to učinio Du Moulin Eckart u svojoj knjizi »Cosima Wagner« štampanoj 1930. Takve »slučajnosti« su prešućivanje Trnine u Njemačkoj za vrijeme rata i poslije rata, iako je München prije toga svakom zgodom oduševljeno spominjao svoju nezaboravnu primadonu.

Jedna od takvih »slučajnosti« — kad bi uistinu bila slučajna — govorila bi o netemeljitosti njemačkih ljudi, o njihovoj neupućenosti kod prikazivanja nekih pojava, ali je dobro poznato da je baš temeljitost na svim područjima jedna od glavnih njemačkih vrlina. Radi se o članku iz pera Anneliese Wiener u tjedniku »Koralle« od 31. svibnja 1942. Članak nosi naslov:

POSUĐENI SJAJ! SLIKE IZ POVIJESTI NJUJORŠKE METROPOLITAN-OPERE

Uz članak je donesena slika gledališta Metropolitana s redovima loža, takozvanom »Zlatnom potkovom«, kao i slike šesnaestero pjevača i pjevačica, čijim »najznamenitijim evropskim glasovima Metropolitan-opera zahvaljuje svoj sjaj«.

Milka Trnina poslije gostovanja u Moskvi 1894.



Milka Trnina u ulozi Elisabeth (»Tannhäuser«)

Čovjek uzaludno traži među tim pjevačima sliku Milke Trnine, koja je upisana u povijesti Metropolitan-opere ne samo kao jedna od najvećih, ako ne najveća od svih opernih umjetnika koji su ondje djelovali, nego i u vezi sa dva osobito značajna datuma u životu te opere, naime kao prva Tosca i prva Kundry, ne samo na pozornici Metropolitan-opere nego i prva Kundry izvan Bayreutha. Od njenih partnera i suvremenika objavljene su slike Carusa, Scottija, Slezaka, Burgstallera, Johanne Gadsky itd., a kao kreatorica Toske označena je Adelina Patti koja tu ulogu uopće nije nikada pjevala.

Poslije rata slijedilo je više takvih »slučajnosti« koje se ponavljaju sve do najnovijih dana.

Na primjer, 16. prosinca 1956. u Bayerischer Rundfunku održano je predavanje pod naslovom »Primadone u toku vremena«. Trnina i opet nije bila spomenuta. Jedan njen rođak, iznenađen time, uputio je upravi Bayerischer Rundfunka pismo u kojem izražava svoje čuđenje zbog te činjenice. Na to svoje pismo primio je veoma kratak i neodređen odgovor: »Zahvaljujemo Vam za saopćenja od 17. prosinca. Vaše upozorenje na umjetnicu Milku Trninu rado smo pribilježili. S poštovanjem — Götze.«

Nikakva objašnjenja o tom propustu, nikakve isprike. Veoma upadljiva pojava iza koje slijedi slična 1963, kad su neke münchenske novine odbile da štampaju članak veoma uglednog münchenskog kazališnog čovjeka povodom stogodišnjice Trninina rođenja.

Postoji li među svim tim »slučajnostima« uzročna veza koja bi dala uvjerljivo objašnjenje toj pojavi?

Austrijski pisac Erich Kuby pisao je 1963. u bečkom tjedniku »Stern« iscrpan esej, povodom sto pedesetogodišnjice rođenja Richarda Wagnera, pod naslovom: »Firma Richard Wagner u. co.«. — U završnom poglavlju toga eseja rekao je:

> Dogmatski je objavljivano da se Wagneru smije približiti samo onaj tko ga ljubi. Njegovo djelo govori da ljubav vodi do iskupljenja. Njegov život je bio ljubav. Ljubav je bila riječ koju su vagnerijanci stalno izgovarali. A što su činili u zbilji? Sijali su mržnju

na sve nevagnerijance i na kraju se njihova mržnja potpuno pretopila u nacionalsocijalističku mržnju na sve što nije nacionalsocijalističko!..... Ali ti vagnerijanci i vanfridovci nisu nipošto bili neki SS-ovski razbijači, ne, bili su to veoma fini, visokoobrazovani ljudi. Međutim, niskost njihova odnosa prema svemu što nisu priznavali kao svoje i što nije padalo na koljena pred Wagnerom nije nimalo zaostajala za prostaštvom SS-ovskih razbijača.

Wahnfried je poslije Wagnerove smrti imao na raspolaganju snažnu organizaciju za širenje rasne mržnje i »njemačke ideologije«. Osim novina »Bayreuther Blätter« postojalo je 380 vagnerijanskih udruženja i 40 ogranaka s tisućama članova.

Trnina je izazvala mržnju i bijes vagnerijanaca i Wahnfrieda svojim stavom u pitanju izvođenja »Parsifala« na Metropolitan-operi, a osim svega drugoga nije bila Germanka.

Još jedna od brojnih »slučajnosti« je gotovo potpuno prešućivanje Trnine u knjizi muzičkog kritičara Kurta Honolke, štampane u Stuttgartu 1960. pod naslovom »Velike primadone«. — (Die grossen Primadonen). U toj knjizi od 290 stranica autor u nizu velikih primadona, počevši od Faustine Hasse-Bordoni (1700—1781) do Marije Callas, od kojih svakoj posvećuje deset do četrnaest stranica, spominje, doduše, Trninu, ali tačno sa trinaest riječi:

»Katarina Klafsky (1855—1896) koja je rođena u Mađarskoj i umrla mlada od posljedica pada na pozornici, isto tako kao i Hrvatica Milka Trnina slavile su se svojedobno u ulogama Isolde, Else i Leonore.« — I to je sve!

»Svjetsku slavu može čovjek postići jedino tako da napusti topli kutić rođene grude i da se izloži oštrom vjetru internacionalne konkurencije,« piše Honolka u svom prikazu o Emmy Destinovoj. Poslušat ćemo taj njegov savjet i daleko od bilo kakve sentimentalnosti i patriotske zaljubljenosti, mjerit ćemo Trninu na području internacionalnog susretanja s najvišim uzorima operne umjetnosti, na terenu gdje pušu najžešći vjetrovi kritičkog ocjenjivanja, mjerit ćemo je s onima koje su inspirirale Honolkinu knjigu i koje on smatra najvećima.

Pridružujući se u cijelosti divljenju i obožavanju što su minula stoljeća osjećala za svoje primadone i ne pokušavajući ni na tren umanjiti njihovu jedinstvenost, koju su suvremenici zanosno utvrdili, a Kurt Honolka prenio našoj generaciji, ne smijemo ipak zaboraviti da u osamnaestom stoljeću, s kojim Honolka počinje prikaz svojih primadona, vlada gotovo apsolutistički dekorativnost kao vrhovni princip pojma ljepote. Taj se princip, usprkos revolucionarnim pokretima na svim područjima umjetnosti, pa i na kazališnom, probio i u devetnaesto stoljeće, gdje se najupornije i najduže zadržao upravo na opernom području. Talijanska opera toga vremena, sva izgrađena od elemenata usmjerenih na što blještavije zvučne i glasovne efekte i produkcije, dominirala je svjetskom pozornicom i favorizirala prvenstveno virtuoznost. Idealan lik opernog pjevača bio je utjelovljen u što ljepšem glasu i pjevačkoj virtuoznosti bez ikakvih drugih zahtjeva. Lijep fizikum bio je razlog više da takav sretnik stekne u najkraće vrijeme svjetsku slavu i bogatstvo. Polovicom devetnaestoga stoljeća, usporedo s takvim stanjem, a produžujući brazdu koju je Beethoven početkom stoljeća obilježio svojim »Fideliom«, pojavio se u Njemačkoj Wagner, a u Italiji Verdi. S njihovom pojavom mijenja se ne samo stil operne kompozicije nego i mjerilo za ocjenu ostvarenja opernih umjetnika. Tražilo se proživljavanje pjevanoga teksta, intuitivno i intelektualno poniranje u život svakoga pojedinog lika, tražila se psihologija, donošenje najličnijih fizičkih i psihičkih karakteristika pojedinog junaka po kojima se on izdvaja iz mnoštva sebi sličnih, tražio se na pozornici dramski doživljaj. Na taj je način kriterij za određivanje veličine opernih umjetnika bio veoma pooštren novim mjerilom koje je smanjivalo mogućnost da netko bude svrstan u galeriju opernih velikana. To, doduše, ne znači da je pjevačka virtuoznost, koja je sama sebi svrhom, bila potpuno odbačena. Ona je živjela i dalje, postizavala je i dalje velike uspjehe, ali je te uspjehe već morala dijeliti s novim snažnim takma-

cem koji je smjerao da je potisne s terena na kojem je dotad vladala neprikosnoveno. Milka Trnina se pojavila na svjetskom opernom obzorju potkraj devetnaestoga stoljeća, u vrijeme kad je virtuoznost još uvijek slavila trijumfe. Još je vladala na pjevačkom Olimpu Adelina Patti (1843—1919), koje ime kod svakog iole upućenog poznavaoca povijesti opere pobuđuje predodžbu nečega fenomenalnog, jedinstvenog, besprimjernog. Oduševljavajući se za Adelinu Patti, Honolka kaže:

> Kod Pattijeve udruženo je pjevačko umijeće s božanskim darom — glasom. Ona, doduše, ne svladava čovjeka, ne zagrijava ga. Ali ona pruža sliku savršene, čiste ljepote. Vrijeme u kojem Wagnerova, Verdijeva, Lisztova muzika, isto tako kao Mahlerova i Straussova, zazivaju grozovite i demonske snage, ona nalazi kod Adeline Patti utjelovljenu građansku čežnju za utočištem užitka. Carstvo je Pattijeve opera kao mjesto zabave, naslade za uši, mjesto sjajne predstave. Tu je ona vladala ustrajno i neograničeno kao nijedna primadona od vremena Hasse-Bordinijeve. Ona nije bila nikakva ličnost, a ni velika glumica. Nije stvarala nove uloge. Manet je rekao o nekom velikom kolegi slikaru: »Bio je samo oko.« — Pattijeva je bila samo glas. Savršeno grlo.

A sad da iz gomile sačuvanih svjedočanstava o Trnini izvučemo nekoliko u kojima je njena ličnost približno jednako opširno ocrtana kao ličnost Pattijeve kod Honolke. Uzet ćemo »New York Journal« od 28. siječnja 1900. Pisac je Giacomo Minkowsky:

TRNINA BLISTA U »TANNHÄUSERU«

> Poslije duge bolesti ona kao Elisabeth očarava sve i svakoga.

SKROMNOST PRAVE UMJETNICE

> Trnina, koju smo željno iščekivali dok se borila s teškim napadajima bronhitisa, pojavila se pred nama jučer poslije podne kao Elisabeth u »Tannhäuseru«. Njena se čednost očitovala u tom što nije nikako primjećivala kako je kolosalan auditorij koji se sabrao

> njoj u počast. Bila je oličenje famozne izreke Tomasa Salvinija: »Pravi umjetnik nikada ne vidi gledalište prije no što ga izazovu pred zastor.« — Trnina je pjevala Elisabeth takvim glasom i na takav način da je to bio jedinstven doživljaj u ovoj sezoni. Jučer je u duetu s Tannhäuserom na početku drugog čina pjevala prekrasnim srebrnim zvucima koji su, izražavajući sve što je sadržano u Wagnerovoj drami, bili naslada čak i za uši najnekultiviranijega slušaoca. Još nikad nisam u Metropolitan-operi vidio publiku koja bi bila tako oduševljena pjevanjem u nekoj Wagnerovoj operi. Dapače i nemelodiozni recitativ koji slušaoci, uglavnom, samo toleriraju zazvučio je u Trnininom pjevanju neočekivanim ljepotama. Ona je taj recitativ preobrazila u pjev. Čak i svaki Talijan, koji bi došao na tu predstavu izravno iz milanske Scale, uživao bi slušajući Trninu, unatoč svim predrasudama protiv Wagnera, jer to je jedanput bila predstava u kojoj je orkestar zauzimao drugo mjesto, iako ga je vodio snažni Paur. Van Dyck kao Tannhäuser morao je u Trnininoj prisutnosti izbijati iz sebe sve najbolje što ima. Nordica se opet pojavila kao Venus. Nisam je nikad čuo da bi bila tako pri glasu ni da bi bila čarobnija.

Kakav je čar morao strujati iz Trninine ličnosti, kakva je morala biti snaga u njenoj interpretaciji, te je mogla tako djelovati na sve svoje slušatelje bez obzira na stepen njihove muzičke, ili čak opće naobrazbe! Čovjek se kod tog mora sjetiti na mit starih Grka koji su Orfejevu pjevanju pripisivali neodoljivu moć nad bogovima, ljudima, stijenjem pa čak i divljim zvijerima. »New York World« pisao je o toj predstavi kao i o slijedećoj predstavi »Walküre«:

> Trnina bi bila naslada za Wagnerove uši, da je on bio tako sretan da je čuje i vidi. Ona u sebi ujedinjuje glumačko majstorstvo, pjevačku umjetnost i čar žene. Ona iščezava u liku koji prikazuje gubeći potpuno vlastitu ličnost. Glumi oštroumnom nadarenošću. Ona je skromna, ženstvena, bez ikakvih osebujnosti kojima bi željela da se istakne, ne primje-

čuje publiku i potpuno je utonula u svoju ulogu. Trninina koncepcija Brünhilde ima tu prednost da je originalna i odliku da je izgrađena konzekventno. Kao pjevačica učinila je svoju Brünhildu neobično značajnom. Prosuđivano s muzičkog stanovišta, ona je pjevala tu muziku tako dobro — ne umanjujući kod toga ni za jotu deklamatorsku snagu ili dramske efekte — da je razbila danas već zastarjele nazore kako je Wagner pisao muziku koju ne bi bilo moguće pjevati bez opasnosti za grlo.

U tom smislu priključuje mu se »New York Times« kod prikaza druge predstave »Walküre« u kojoj je Trnina pjevala ulogu Sieglinde:

Jedini novi član sinoćnje podjele bila je madame Trnina koja je interpretirala Sieglindu i dala interpretaciju u najboljem značenju te riječi. — Oh, kako često zloupotrebljavaju tu riječ! — Madame Trnina je pjevala Wagnerovu muziku na tako divan način, da nikakve pohvale ne mogu biti dovoljno oduševljene. Osim toga je svaki takt nadahnula dramskom značajnošću i utjelovila je »vjereničku sestru« kao ljupku ženu koja je, doduše, hrabra ali i meka. Nikada Metropolitan-opera nije vidjela na svojoj pozornici tako cjelovito i uvjerljivo utjelovljenje Wälsungove vjerenice. Čak je i kreacija Lilli Lehmann bila manje zadovoljavajuća, jer je bila suviše herojska u cjelini.

Sve navedene istaknute odlike — kreativnost, ličnost, glas, gluma, pjevanje — daleko nadmašuje superlative kojima je Honolka ocrtao ličnost Adeline Patti.

U vezi s uspoređivanjem s Adelinom Patti neizbježivo se javlja i uspoređivanje s Lilli Lehmann i Amalijom Materna, čime se ujedno najrječitije određuje Trninino mjesto među opernim velikanima.

Američki muzički kritičari, ocjenjujući vagnerijanske pjevačice potkraj devetnaestoga stoljeća, izriču sudove i tako da uspoređuju njihove kreacije s onima iz prijašnjih godina kad su djelovale velike interpretkinje kao Amalie Materna a još više Lilli Lehmann. I tako od Trninina prvog nastupa u Americi pa sve dalje do

najnovijih dana, kad se želi istaknuti njena veličina, možemo čitati: »Trnina je nasljednica Lilli Lehmann!« — ili — »Trnina nastavlja tamo gdje je prestala Lilli Lehmann!« itd, ali usporedo s tim javljaju se i glasovi koji konstatiraju da je nadmašila Lilli Lehmann bogatijom paletom u slikanju svojih likova.

Pitts Sanborn pisao je o ovim umjetnicama još 1940. pod naslovom »Skupina plemenitih dama«:

Američki muzički autoritet William Foster Apthorp izjavio je o tim prvim Brünhildama: da je Materna bila savršena u svom drugom dijalogu s Wotanom kao i u cijelom posljednjem činu »Walküre«, — Lilli Lehmann da je bila veličajna kad je Siegfriedu nagovještavala smrt i da je u »Siegfriedu« bila bez premca. Milku Trninu je proglasio neusporedivom u djevojačkom previranju kad se prvi put pojavila. Čini se da su se sve tri umjetnice međusobno veoma razlikovale u »Sumraku bogova«.

Milka Trnina, rođena Hrvatica i višegodišnji član Dvorske opere u Münchenu, imala je neizbrisivu moć nad osjećajima i maštom svih onih koji su je ikad čuli i vidjeli. U njenu je glasu bilo tonova koji su se neizbrisivo usijecali u svijest i srca, a za oči je bila jedinstveno divna. Iako bi se teško moglo reći da je bila lijepa, u njenu je izražaju bilo nešto što je više od ljepote. Ona je bila nadarena sposobnošću uobličavanja antičkog epa i srednjovjekovnih balada. Gledajući nju, čovjeku se činilo da vidi pred sobom istinsku Brünhildu, istinsku Isoldu.

U predgovoru svojoj knjizi Honolka kaže da je za izbor primadona o kojima piše bilo odlučno: pionirstvo, stvaralačka snaga, draž ličnosti, neodoljivost i osvajalačka snaga ličnosti.

Poslije citiranih kritika očevidno je da je Trnina upravo u svim tim svojstvima daleko nadvisila sve najčuvenije interpretkinje Wagnerovih junakinja. To je još vidljivije u eseju o Trnini što ga je napisala u New Yorku Katharine Metcalf Roof[1].

[1] Metcalf Roof Katharine [rođ. ?], američka spisateljica. Pisala romane, biografije, studije o umjetnosti i kazališne komade.

Milka Trnina je u svojoj biti moderna. Interpretirajući gotovo isključivo elementarne i srednjovjekovne karaktere Wagnerovih heroina, ona ih je nadahnula životom kakvim nisu živjele nikada prije nje, jer njen je genij crpio svoju snagu na izvorima najosnovnije psihologije. I upravo ta njena sveobuhvatna cjelovitost shvaćanja, ta sposobnost da prodre u bit svoje uloge, da sama postane lice koje interpretira — a sve se njene kreacije bitno razlikuju jedna od druge — to je ono što je kod nje bitno moderno. Nijedna druga pjevačica to ne može. Postoji jedna jedina kazališna umjetnica koja posjeduje istu moć — Eleonora Duse. Sara Bernhardt i Emma Calvé samo stavljaju svoju ličnost na mjesto lica koje žele prikazati i reagiraju instinktivno na odgovarajuće situacije. Trnina i Duse, odbacivši vlastitu individualnost, postaju lice koje predstavljaju. U prvom se slučaju ličnost glumice ne mijenja ništa više od njene fotografije snimljene u različitim ulogama, u drugom pak slučaju preobrazuje se cijelo biće interpretkinje. Ovo je posljednje osobina genija, jer glumački genij nema čvrsto ocrtane ličnosti.

Trnina posjeduje germanski intelekt i moć analiziranja koji su obasjani južnjačkim temperamentom, te živahnost i senzitivnost koje nisu teutonske, a sve to, udruženo, predstavlja fino prožimanje sjevernjačkih i južnjačkih osobina.

Mi koji nismo imali prilike da sudimo o pjevačima i glumcima prošle generacije ne možemo postavljati autoritativne usporedbe, ali možemo sa sigurnošću ustvrditi da umjetnost, koja je psihički i umjetnički tako zaokružena kao umjetnost Trnine i Duse, jedva da je mogla postojati prije njihova vremena. Ove umjetnice, kao što je to slučaj sa svim velikim umjetnicima, predstavljaju rezultat svega onoga što im je prethodilo i još nešto više: baklja je pomaknuta za stepenicu više.

Predvagnerovske opere nisu zasnivane na dramskoj ideji. Njihove tragedije nisu bile ni u kakvoj vezi sa životom. U operi nije postojao realizam. Središte in-

teresa su bili tenor i sopran, a ne Siegfried ili Brünhilda. Na interpretaciju u dramskom smislu nitko nije ni pomišljao. Primadona se nije osjećala ništa više obavezna da glumi nego primabalerina. Ona je shvaćala svoju ulogu olako, kao dio odjeće, i ćurlikala je ariju koja je, slučajno, govorila o smrti i osveti, a završavala je ariju sa smiješkom kod posljednje visoke note. Čak i danas, kad je operni ideal u silnoj mjeri pod utjecajem Wagnera, održava se u talijanskim operama još uvijek taj bezbrižan odnos prema sadržaju uloge, a, na žalost, odviše često i u »Tannhäuseru« i »Lohengrinu«.

Obožavanje tenora i primadone još uvijek cvate (kako to najbolje ilustrira slučaj Jeana de Reszkea), a bit će bez sumnje uvijek tako.

Nije vjerojatno da su kompozitori koji su prethodili Wagneru očekivali od svojih pjevača ozbiljno shvaćanje uloge.

Gounod, koji je komponirao istovremeno s Wagnerom, izabrao je dva velika djela da napiše opere, ali nije vjerojatno da su »Faust« i »Romeo i Julija« doživjeli ozbiljnu dramsku interpretaciju prije no što je bio postavljen Wagnerov ideal realizma. Relativno je i danas malo pjevača koji su u cijelosti shvatili Wagnerovo značenje. Od takvih smo čuli u Americi Lilli Lehmann, Schumann-Heink, Emmu Eames, Johannu Gadsky, Alvaryja, Van Dycka, Fischera, Van Roya, Dippela i Bisphama.[1] Oni su, naročito Bispham, pomogli publici da shvati kako treba interpretirati Wagnera. Međutim, Trnina je pokazala više no itko drugi kako treba realizirati Majstorov ideal, iako se često puta tvrdilo da je neostvariv. Wagner se mnogo borio s oporim i neelastičnim materijalom, a loše posljedice toga vuku se još do dana današnjega u formi groteskne tradicije i običaja, što su ih skrivili prvi nesposobni pjevači, a sve se to nastavlja

[1] Bispham David (1857—1921), američki pjevač, bariton. Pjevao u londonskoj Covent Garden Operi i njujorškoj Metropolitan-operi. Kreirao baritonske partije u Wagnerovim muzičkim dramama: Wotana, Wolframa, Telramunda, Albericha, Kurwenala i Beckmessera. Često nastupao zajedno s Trninom.

dalje vjernim imitiranjem. Veliki je skladatelj na kraju ipak našao nekoliko umjetnika koji su ga zadovoljili. Za tenora Schnorra[1] je čak rekao da je ostvario njegov ideal Tristana. Ali nije vjerojatno da je Wagner ikada upoznao nekoga slična Trnini. Ona je, možda, postavila ideal previsoko, jer će veoma malobrojni moći da mu se dovinu. S takvim je umjetničkim dobitkom uvijek povezan i neizbježiv gubitak, naime da više ne možemo uživati u mnogočem što nas je prije oduševljavalo. Kad nastupe bogovi, iščezavaju polubogovi, ali zato ne možemo da ne ljubimo ono najveće kad nam se ono daje i kod toga je dobitak zaista veći nego gubitak...

Teško je naći pjevačicu koja bi istovremeno bila i dobra glumica, ali naći veliku glumicu s glasom koji može izraziti sve osjećajne nijanse, to je čudo koje se događa možda jednom u ljudskom vijeku.

... Obično nije uputno dalekozorom promatrati pjevača dok pjeva, ali Trninu čovjek može gledati bez straha da bi od toga mogla stradati iluzija. Ona ne samo da svojim licem izražava ono što pjeva nego je u takvim momentima, štaviše, lijepa. Jer njeno je lice uistinu lijepo u finom, nematerijalnom smislu kao što je lijepa Eleonora Duse, kao što je lijepa Mona Lisa! Njena je ljepota suptilan, titrav smiješak koji se odrazuje oko ustiju i očiju. To je ljepota koja dolazi iz nutrine i koja se neprestano mijenja, dok oko uzalud nastoji da je zahvati u nekom stalnom obrisu. Čuti Trninu, a ne vidjeti njeno lice, značilo bi doživjeti je nepotpuno. A što je čovjek gleda iz bližega, to više cijeni njenu umjetnost.

U Trnininu je glasu nešto sasvim neobično, neko svojstvo za koje bi čovjek prije rekao da je psihičke nego fizičke prirode. To ne bi bilo moguće definirati, ali tko ju je ikada čuo, morao je to osjetiti. Moglo bi se reći da je u tolikoj mjeri opsjednuta ulogom koju interpretira da joj glas čak poprima boju i

[1] Schnorr von Carolsfeld Ludwig (1836—1865), njemački pjevač, tenor. Pjevao u Dresdenu i Bayreuthu. Jedan od najboljih inpreta Wagnerovih junaka, naročito Tannhäusera i Tristana.

karakter interpretirane ličnosti. U prvom činu »Tristana« glas njene Isolde odaje barbarku, uzbuđenje i buru. Kasnije taj glas postaje kao cvijet iz kojega struji miris ljetne ljubavne noći. Elsin je glas produhovljen, srebrn i mističan. U »Walküri« su kliktaji njene Brünhilde takvom apsolutnošću zvuci iz oblaka da je teško povjerovati u njihovo ljudsko porijeklo. Ima u muzičkoj drami tragičnih momenata u kojima se pjevač služi uzvicima, koji često puta nisu označeni u notama, ali koji se stapaju s glazbom. U takvim momentima Trnina postizava neopisive efekte. Čovjeku se čini da su ti njeni uzvici apsolutan, prirodan izražaj uzbuđenja, jedini mogući izražaj. Oni su intenziviranje spoznaje zbilje. Elsin krik kad vidi da je Lohengrin zauvijek napušta, krik Walküre osuđene na strašnu i nedostojnu kaznu, krik Brünhilde kad joj Siegfried otima prsten... sve su to dojmovi koji se ne daju zaboraviti. Umjetnost koja to postiže najviši je glazbeni dramski izražaj. To je onaj savršeni izražaj o kojem je Wagner sanjao. U vezi s tim interesantno je konstatirati da Trnina doslovno ostvaruje Wagnerov praktički neostvariv zahtjev: ona glumi glazbu. Je li to što nam ona pruža sama priroda ili umjetnost? U svakom slučaju objavljuje nam se onako kako je Wagner mislio da treba biti, naime kao spontani doživljaj.

Glas Lilli Lehmann nešto je sasvim jedinstveno, nju ne možemo uspoređivati s drugim pjevačicama. Visoka, primitivna, elementarna kakva jest, za većinu onih koji su čuli Brünhildu u njenoj interpretaciji ona je Brünhilda kakva ne može biti nijedna druga: Brünhilda zemaljske mitologije, Brünhilda prije no što je Siegfried došao. Pa ipak! Proanalizirajmo njenu Brünhildu. Uzmimo najprvi moment u kojem se pojavljuje, njen razgovor s Wotanom! U Trnininoj interpretaciji taj razgovor postaje u tolikoj mjeri značajan, kako nije bio nikada prije nje. Taj je razgovor prije bio kratak glazbeni sastav s određenim pokretima ruku. Obasjan Trnininom velikom dramskom umjetnošću, taj stavak postaje mnogo zna-

čajniji i čini se mnogo dužim, jer mu ona daje veliki, dublji smisao. Kad čovjek poslije Trnine čuje koju drugu pjevačicu u ulozi Brünhilde, iznenađuje se kratkoćom toga stavka. U »Sumraku bogova« još se mnogo jače osjeća distanca koja dijeli njenu Brünhildu od drugih Brünhilda. Ta Brünhilda, ta božica-žena koja je prošla kroz vatru čovječanskog iskustva, nije oživjeli kip mitološke božice, nego stvorenje od mesa i krvi I tako, unatoč privlačnosti divnoga glasa Lilli Lehmann njena se Brünhilda ne doimlje tako potresno kao Trninina. Trninina je Brünhilda natčovječna, stvorenje sa svim ženskim osjećajnostima, ali te su osjećajnosti u njoj intenzivirane i komponirane uzvišenije, budući da su građene na herojskoj skali božanskoga. Ona je tragedija ljudskoga roda, tragedija zemaljske kugle. U svom čovječanskom stradanju ona je dosegla dubine do kojih ne može doseći čovječja bol i božanskim je instinktom osjetila ono posljednje: »Konačni smisao svega što postoji«. Božica je utonula u ženi, ali svojim božanskim slutnjama ona je uzvišena nad zemaljske patnje.

Zbilja počinje u prvom trenutku, kad se Brünhilda oprašta sa Siegfriedom i kad mu daruje svoga dragoga konja. Brünhilde se obično boje konja Granea, i publika u gledalištu se u tom trenutku redovno uzbuđuje u simpatičnoj zabrinutosti za pjevačicu; ona odahne, kad začuje topot Graneovih kopita na odlasku. Međutim, u Trnininoj glumi s konjem čovjek i ne pomišlja na to da se tu zapravo radi samo o režiji, o scenskom izigravanju, nego prisustvuje ispoljavanju uzvišenih, divnih osjećaja nježnosti.

U sceni, kad Brünhilda odbija da Waltrauti preda prsten, Wagner je razotkrio najdublju bit ljubavi: slijepu predanost ženske ljubavi koja neće da se rastane sa simbolom svoje ljubavi čak ni onda kad bi tim činom mogla spasiti svijet od prokletstva ili spriječiti propast bogova. Ženi koja je spremna da svoje božanstvo prinese kao žrtvu ljubavi sve-

jedno je da li će propasti svijet i bogovi. Wagner je to spoznao svojim genijem i tom je spoznajom dosegnuo jedan od svojih najuzvišenijih vrhunaca. Ali samo genij može u glazbi otkriti genija, i tako Trnina svojim interpretiranjem fraze: »Znaš li što mi on znači?« dodiruje one tajanstvene, nevidljive strune ljudskog srca do kojih može doprijeti samo genijalna inspiracija. A ipak to nije moment herojske egzaltacije, nego, naprosto, instinktivan izražaj nježnosti koju žena osjeća za predmet što predstavlja vidljiv zalog njene ljubavi, sa svim asocijacijama i sjećanjem koja su s njim povezana.

Riječima nije moguće izraziti djelovanje što ga muzika vrši na nas, ali svaka umjetnost mora nadahnuti riječima onoga tko nema boljeg izražajnog sredstva. Muzika počinje tamo gdje zataji riječ, i tako nikakve riječi ne bi mogle izraziti ono što je Trninin glas izražavao dok je pjevala tu jednostavnu frazu kojom je otkrivala što je taj prsten značio Brünhildi. Posljednji čin »Sumraka bogova«, koji je i u svom najboljem scenskom izdanju uvijek nemoguć, predstavlja pravu muku za sve vagnerijance. Tu ni najvatreniji idealist ne bi mogao sačuvati iluziju. Brünhildin dolazak na pozornicu je takav da čovjek i nehotice pomišlja kako je ona upravo dobila znak za svoj nastup: »Brünhilda nastupa odlučno i svečano.« To je sve što piše u partituri. Čovjek ne bi znao reći čime se Trninin nastup razlikuje od nastupa drugih interpretkinja, ali kad se ona pojavi, Siegfriedova smrt postaje zbilja. Osjeća se jasno da je sve svršeno. Napokon, i to prvi put, postaje jasna sva veličina tragedije. Trnina je izrazila sve što je Wagner osjetio u tom strašnom slomu: Brünhilda je napuštena, izdana i osamljena, beskrajno osamljena i daleka u toj strahovitoj nesreći. Ali ona je ipak obasjana božanskom blagošću u kojoj blista tračak nade. Tu scenu i onu u »Tristanu«, koja je veoma slična, izvodi ona suptilnom raznolikošću. Isoldina je ljubav potpuno ljudska, zemaljska. Ona umire držeći mrtvo tijelo ljubljena čovjeka u grčevitu za-

grljaju. Brünhilda, stvorenje zemlje i neba, koje je osjetilo život u svim njegovim emanacijama, umire kao što je i živjela: na visinama. Ona ne daje Siegfriedu oproštajni cjelov, ona mu se čak i ne približuje, ali u onom dugom pogledu upravljenom u vječnost izražena je beskrajna, uzvišena, vječna ljubav. Istina, Wagner, koji je promislio sve, naznačio je u svojim uputama tu razliku shvaćanja i ostale su pjevačice slijedile njegove upute. Ali postoji nešto što ni sam Wagner ne može drugoga naučiti. I tako se obično činilo da se u toj sceni redaju duge, nesadržajne pauze — (čovjek zaista osjeća koliko dužina ima u Wagnerovim operama kad na pozornici stoje »polubogovi«) — ali Trnina čini od ovoga posljednjega čina »Sumraka bogova« tragediju onakvom kakvom ju je Majstor zamišljao. Da je on to doživio, bio bi zacijelo odštećen za duge godine čekanja, za kojih je već bio izgubio svaku nadu da će biti objavljen svijetu.

Trninina Sieglinda neobično je privlačiv i osjećajan lik. Sieglinda nije božica. Ona je žena, srce stvoreno samo zato da bude slomljeno zbog tašte želje bogova. Njen glas u ulozi Sieglinde izražava tu vjeru u sudbinu, tu vječno prisutnu svijest o sudbinskom određenju. U času kad joj uručuju komade Siegmundova mača — to je jedan od najdramatičnijih muzičkih pasaža u operi — ona se uzdiže do divnih vrhunaca. To je momenat preobraženja, smrt koja se preobražava u pobjedu: žena u koje žilama teče krv bogova zna da je samo zato došla na svijet.

Mnogo se pisalo o Trnininoj Isoldi. Nema sumnje da je Lilli Lehmann sjajno pjevala tu ulogu, ali njena je Isolda bila žena isto tako primitivna i elementarna kao i njena Brünhilda. Wagnerova Isolda, iako barbarka, nije jednostavna. Uza svu primitivnost ona je ipak kraljica i žena koja je živjela na dvoru te se nikako ne bi mogla svrstati među elementarne mitološke tipove. Isoldina je ljubav zamršeno divno tkivo protkano zlatom i skrletom, u kojem su utkane sve osjećajne krajnosti. Čak i mržnja. Drugačije in-

terpretirane Isolde lišavale su je veličajnosti. Poslije prve uzbudljive i snažne scene čini se da više nema nikakve mogućnosti prikazati djelovanje ljubavnog napitka. Pa ipak Trnina postizava uspon diferenciranjem. U početku njena Isolda mrzi Tristana, jer ga ljubi. Nju razdiru osjećaji povrijeđena ponosa, bijesa i boli zbog njegove prividne hladnoće i nezahvalnosti. Ali poslije sudbonosnog napitka sve se gubi u ljubavnom žaru kojim ona izgara. Postalo je tradicijom da se »Liebestod« (Ljubavna smrt) pjeva kao trijumfalan pjev. Trninin »Ljubavni pjev« nije oduševljen, jer se hrani krvlju razbijena srca. Samo je tako mogla umrijeti Isolda, jer ona nije bila božica koja bi se zanosila vizijom božanske besmrtnosti. Isolda je bila utjelovljenje ljubavi, poganka koja obožava ljubav. Tako je živjela, tako je stradavala i tako je umrla.

Čini se da je bilo malo rečeno o Elsi ove pjevačice i to vjerojatno stoga što je u muzičkom pogledu »Lohengrin« smatran kao manje važan. Međutim, to je krivo. Od svih Wagnerovih heroina Elsa je najviše stradavala od profanih ruku. Čini se da u pogledu prirođenih kvaliteta opernih pjevačica nije moguće pronaći odgovarajuće uslove za tako profinjeno, mistično i netjelesno biće koje je u isto vrijeme i ljudsko kao Elsa. Emma Eames i Johanna Gadsky bile su najbolje Else. Gadsky je nadarena umjetnica. Eames je inteligentna glumica i lijepa žena. Gadsky i Eames su pjevale i glumile Elsu, mnoge su druge pjevačice pjevale ono što je muzika tražila, ali Trnina je bila prva prava Elsa.

Elsa, pozvana pred sud, pojavljuje se pred kraljem. Ona dolazi kao da je u nekom transu. To je moment impresionantne šutnje. Odmah se vidi da je u njoj nesklad između tijela i duha zbog tuge za nestalim bratom, zbog čudesne i strahovite optužbe koju su podigli protiv nje, i da se sve to izmiješalo s njenim sanjarskim iluzijama o vitezu koji mora doći da je spasi. Pred vama stoji Elsa od mesa i krvi, ali to je samo duh koji luta. To je impresija koju Trnina

stvara. Njen glas u molitvi je glas bestjelesne duše. Ona djeluje kao blijeda svjetlost Grala. Međutim, kad se pojavi Lohengrin i kad joj postane jasno da je ljubljeni junak uistinu pred njom živ, glas koji pjeva: »Moj spas, moj vitez, moj si dom, dajem se tebi dušom svom!« — taj glas postaje čovječanski topao. A pogledajte Elsino lice, dok još za vrijeme molitve začuje glasove: »Gle, labud, gle labud!« Transcendentalno svjetlo molitve koje se još odrazuje na licu brzo se gubi da bi ustupilo mjesto radosti, nadi i bojazni. Bojazni da sve to ipak nije, možda, samo varka. Gledajte Trnininu Elsu i izgubit će se labud što svojom jeftinom i neukusnom teatralnošću razbija iluziju, a od svega će ostati samo jedna činjenica: san je postao java.

S tom fazom Else u protivštini je kratka ljubavna scena u vjereničkoj sobi, prvi trenutak kad vjerenici ostaju sami. U toj se sceni osjeća neobično delikatan dodir s pravom slikom, dražestan blijesak onoga što je Elsa mogla postati da joj je bila dosuđena sreća. Ali taj trenutak je kratak. Vraćaju se sumnje i pomalo zadobivaju vlast nad njom, dok se na kraju ne javi opet vizija: strah postaje vidljiv. Elsa krikne prigušeno, ali strahovito: »Labud! Labud!« — U tom trenutku osjećamo kod Trnine da je ona ugledala labuda, i ne samo to nego ona i nas dovodi do toga da ga i mi vidimo.

U sceni ispred crkve obično vidimo Elsu čas nasmijanu, čas slomljenu. Lako se zbunjuje, lako smiruje. Svijest te prave Else je uistinu »zasjenjena sumnjom« koju prisustvo ljubljena muža časovito prigušuje, ali koja će se ponovo roditi. To nam ne govori samo muzika.

Postoji tradicija, svejedno odakle je potekla, ali je sigurno da za nju nisu krive Wagnerove upute, da Elsa mora ceremoniozno prikazati kralju i dvoru izgubljenog brata koji je ponovo nađen. Mnoge su Else to činile na graciozan način, bez ikakve žurbe, a često puta su to popratile smiješkom. Međutim. tko može zamisliti ma samo i na trenutak da bi Elsa

Milka Trnina u ulozi Sieglinde (»Walküra«)

Milka Trnina u ulozi Brünhilde (»Siegfried«)

u času, kad je Lohengrin zauvijek napušta, mogla naći vremena za tu dvorsku ceremoniju! Trnina je prva od svih Elsa što smo ih čuli u Americi, koja je odstupila od te poštovane navike. Kod nje vidimo samo kratak časak radosti kad grli dječaka i kad se uvjeri da je to uistinu njen brat. To traje samo kratak tren, a onda slijedi krik, instinktivan pokret da pođe za Lohengrinom, i pad na obali smrti.

Proučavajući Trninu, operne bi pjevačice mogle obogatiti svoju umjetnost. Neke su to već i učinile, ali ima nešto svojstveno jedino njoj samoj: ono što se ne da imitirati. Kad bi njen glas bio uvijek onakav kakav je kad je disponirana, bio bi to najveći glas u operi. Ovako je ona, s dramskog stanovišta, najveća pjevačica koju smo ikada čuli.

Bilo bi odviše očekivati da će sva publika osjetiti u njenim interpretacijama ono što je ovdje rečeno. Uho, kojemu je Donizetti vrhunac muzičkog izražaja, neće nikada moći ocijeniti Wagnerove harmonije. Ali mnogi, koji ne mogu ocijeniti sve što je sadržano u Wagnerovoj muzici, ili u Trnininu glasu, ipak će osjetiti i ocijeniti veliku čovječnost kojom odiše njena umjetnost.

Poslije ovog iscrpnog prikaza Trninine umjetničke ličnosti, a kod uspoređivanja s neospornim opernim veličinama iz Honolkine knjige, ublažit će se ponešto jarkost boja na portretima velikih primadona devetnaestoga stoljeća, i to na temelju konstatacije samoga Honolke, da bi se tim jače isticao Trninin lik.

Za daljnje uspoređivanje uzet ćemo dvije primadone iz skupine Honolkinih odabranica: Angelicu Catalani (1780—1849) kako on kaže: nekrunjenu ali neprijepornu kraljicu pjevača u prvoj četvrtini devetnaestoga stoljeća — i Henriettu Sonntag, veliku njemačku opernu pjevačicu.

Evo što on kaže o Catalanijevoj:

Ostala je vjerna osamnaestom stoljeću u kojem je živjela dvadeset godina i nije se nimalo brinula za nagli uspon stila pjevanja koji je s Wagnerom i Verdijem osvajao pozornicu i koji je tražio izražaj

ljudskog doživljavanja, a potpuno odbacivao operu u kojoj je vladala jedino briljantna virtuoznost.

Sličan je slučaj s Henriettom Sonntag, koja je bila ideal bidermajerskih vremena. Evo kakav je kriterij prema Honolkinim konstatacijama vladao u njeno vrijeme:

> Tko se brinuo za sam komad! Ljudi nisu dolazili u kazalište zbog komada, nego zato da čuju mladu pjevačicu. Sonntagova je na pozornici bila personificirana ljupkost i dražest... Ona je očaravala, a da nije potresala, oduševljavala, a da nije iznenađivala svojim neobičnostima.

A kakva je bila Trnina, kad je uspoređujemo s Angelicom Catalani i s Henriettom Sonntag, reći će nam »Veliki biografski leksikon njemačkih pozornica u XIX stoljeću«:

> Evropska i prekooceanska kritika slavi njene kreacije i pokušava opisati veličajnost njene pojave i geste, vatru koja bukti u unutrašnjosti njenih likova, a koja u određenom momentu provaljuje strastvenom snagom. Ta kritika isto tako slavi uzbudljivo-potresne tonove i zanosni temperament, duboku osjećajnost, majstorski školovan, potresno lijepi glas kao i fascinantu glumu. Ali veoma često ostaju te hvalevrijedne kritičarske namjere samo pokušaji, jer bi bilo veoma teško karakterizirati umjetničku osebujnost Milke Trnine. Kreacije te velike pjevačice objavljenja su savršene umjetnosti.

Još veće oduševljenje od onoga što ga je pobuđivala Henriette Sonntag bilo je u svijetu oduševljavanje publike za pjevanje »švedskog slavuja« Jenny Lind (1820—1887). O njoj kaže Honolka:

> Marljivošću genija izbila je iz svojega od prirode oporoga glasa virtuoznost pjevanja koja zapanjuje. Premda se površno mnoštvo oduševljavalo njenim trilerima i koloraturom, prava je tajna njena čara ležala dublje, izvan područja artizma. Veliki danski pjesnik Hans Christian Andersen izrazio je to najljepšim načinom: »Čovjek postaje bolji, kad nju sluša kako pjeva.«

> Slično kao Henriette Sonntag, i ona je igrala uvijek sebe samu. Ako su kritičari, unatoč tome, ipak hvalili njenu glumu, mislili su zapravo na čar koji je strujao iz njena cijeloga bića.

Već ostarjela diva Angelica Catalani rekla je o Henrietti Sonntag mnogo citiranu dosjetku: »Elle est la première dans son genre, mais son genre n'est pas le premier.« (Ona je prva u svojoj struci, ali njezina struka nije prva.)

O Trnini bi se moglo reći, parafrazirajući tu dosjetku: »Elle était la première dans son genre et son genre était aussi le premier!« (Bila je prva u svojoj struci a njena je struka isto tako bila prva.)

To će nam između ostalih, potvrditi i muzički kritičar Alfred Mensi-Klarbach, koji je četrdeset godina doživljavao i ocjenjivao operna zbivanja u Münchenu. U svojoj knjizi izašloj 1923. pod naslovom »Alt-münchener Theater Erinnerungen« (Sjećanja na staro münchensko kazalište) posvećuje Trnini najveći broj stranica. On oživljava, među ostalim, sjećanja na dirigenta Hermanna Levija, Franza Fischera, Hermanna Zumpea i Felixa Mottla s kojima je Trnina surađivala, te pjevače Heinricha i Theresu Vogel, Fanny Moran Oldenburg i Maxa Alvaryja s kojim je mnogo nastupala.

O Trnini on između ostaloga kaže:

> Mislim da sam za vrijeme od četrdeset godina čuo sve značajnije pjevačice sadašnjice, ali ni kod jedne od njih nisu mi se tako duboko usjekli u sjećanje riječi, glas i pokret, tako duboko i nezaboravno kao kod te jedinstvene umjetnice u nekima od njenih glavnih uloga.
>
> Kad se ta visoka djevojka ponešto slavenskih crta lica, lijepih izražajnih očiju a s prekrasnim inteligentnim profilom pojavila u Münchenu, bilo ih je malo koji su znali odakle dolazi i kakvu je naobrazbu uživala. Nije bila Njemica, ali je govorila uzorno njemački kao malo tko iz njene okoline.

Poslije tog uvoda slijede iscrpni podaci o Hrvatskoj, Vojnoj krajini, Vezišću, ocu mlinaru, ujaku Janku, profesoru Gänsbacheru, prvom nastupu u Zagrebu, anga-

žmanu u Leipzigu, Grazu i Bremenu, te konačno o dolasku u München. Zatim nastavlja:

Ni najslabija opera nije mogla propasti, ako je Trnina u njoj pjevala. Lik koji bi utjelovljavala bio je uvijek središte općeg interesa, iako se nikada nije gurala u prvi plan. Nitko se nije mogao oduprijeti njenu čaru. A šta sve nije pjevala?!

Prva uloga koju je sama nastudirala bila je Elsa, prva s kojom je nastupila u Bečkom konzervatoriju Leonora u »Trubaduru«. Kasnije, kad je pjevala s Francescom D'Andrade[1] kao partnerom u ulozi grofa Lune, zapanjila je München s onim što je ostvarila od te talijanske primadonske uloge. Te dvije uloge, Elsa i Leonora, u neku su ruku dva pola talijanske i njemačke operne umjetnosti, a između njih se ređaju bezbrojne kreacije iz svih mogućih opera i svih mogućih stilova. S njenom Ximenom u krasnom »Cidu« Petra Corneliusa, s njenom Didonom u Berliozovim »Trojankama« čini se da su se te vrijedne opere zauvijek izgubile s repertoara njemačkih kazališta. Dakako, tko bi se danas mogao mjeriti s uspomenama na te njene kreacije, s njenom zaista antičkom veličinom.

Međutim, isto tako kao što je ozbiljnost bila njena domena, bila je jednako neodoljiva i u ulogama koje su zahtijevale graciju i humor. Još uvijek se sjećam općeg iznenađenja i ushićenja što ih je pobudila interpretirajući Fiordiligi u Mozartovu »Cosi fan tute«, te Groficu u »Figarovu piru«, kad je Possart nanovo inscenirao te dvije opere. Kako je bila velika u ulozi Donne Anne, kakva Euryanthe je bila, kakva Valentine! Da, Possart nije tako dugo mirovao, dok je nije sklonio da preuzme ulogu Astarte u Byron-Schumannovu »Manfredu«, koja ima izgovoriti samo nekoliko riječi, a sve samo zato da bi doviknula jedinu riječ: »Manfred!«

[1] D'Andrade Francesco (1859—1921), portugalski pjevač, bariton. Pjevao na prvim opernim pozornicama Evrope. Najbolja mu je kreacija bio »Don Giovanni« W. A. Mozarta. Gostovao 1900. u Zagrebu kao Rigoletto i Figaro.

Pa ipak su joj u najvećoj mjeri odgovarale uloge Fidelija i Elisabeth. U prvoj je nastupila svoj angažman u Münchenu 12. IV 1890. Već svojom visokom otmjenom pojavom kao da je bila odabrana za groficu Leonoru Florestan, kod koje je plemenitost duše prosijevala kroz sirotinjsko ruho Fidelija. Svojim je pjevom potresla staro i mlado, osobito u sceni zatvora. Čovjek je trebao čuti njen uzvik: »Najprije ubij negovu ženu!« — i kasnije kad klone: »Ništa, ništa, moj Florestane!« — pa da to nikada više ne zaboravi. Kako je prirodno, kako neusiljeno znala izbjeći svakoj mogućnosti fizičkog dodira s Marcelinom i Rocom, samo da ne bi odala svoj pravi spol — uvijek dosljedna u ulozi muškarca! Danas u toj operi, kao uostalom i svima drugima, milovanje, dodirivanje i zagrljaji uobičajili su se u tolikoj mjeri da se čovjeku čini kao da se nalazi u ustanovi za masažu a ne u kazalištu.

U jednom od mnogobrojnih interviewa, kojima je kao star bila svuda izložena, Trnina je označila Fidelija i Brünhildu kao svoje najmilije uloge.

A kako su svi u gledalištu ostali bez daha, potreseni molbom za Tannhäusera u ritardandu trećega čina, kad bi započela andante: »Gledajte mene djevicu!« — Trpko djevičanstvo ovoga, možda, najčišćega Wagnerova lika, isto tako kao i njene interpretkinje, te u helenskom prasmislu prave aristokratkinje svoje umjetnosti, jedva da je ikad došlo do takva izražaja kao kod Elisabeth Milke Trnine.

Ali je ona i ostale Wagnerove ženske likove utjelovljavala upravo uzorno, pa bilo da se radilo o Senti ili Elsi, Ortrud ili Sieglindi, isto tako kao i o Isoldi. U nju se čovjek mogao pouzdati »kao u kakvu pećinu«. — Te riječi, kojima počinje njena uloga u »Cosi fan tutte« kao da su bile njena karakteristika, oznaka onoga što je bila ona sama.

Isto tako kao u »Fideliju« Trnina je i u drugoj od svojih najmilijih uloga, u Brünhildi, stvaralačkim genijem postavila uzor koji, eventualno, ima jedinu predšasnicu u Therese Vogel, ali iza kojega nije sli-

jedila nijedna kreacija barem približno jednaka po vrijednosti. Istaknut ćemo samo dvije scene, koje su neobično značajne za visoku inteligenciju umjetnice.

Najduža, ali zacijelo i najljepša nijema scena koju je Wagner napisao jest ona u trećem činu »Siegfrieda«, kad se mladenački junak probija do Brünhildine pećine. Tu on nalazi Brünhildu kako spava pod jasenom i budi je dugim poljupcem. Ni režiser ni interpretkinje Brünhilde ne posvećuju toj sceni pažnje koju ona zaslužuje i to vjerojatno s razloga što se radi o takozvanoj nijemoj sceni. Unatrag četrdeset godina doživljavam tu scenu svake godine i doživio sam buđenje vjerojatno svih živih Brünhilda, isto tako kao i nekoliko mrtvih. Kažem to zato što će mi na temelju toga, vjerojatno, biti dopušteno da imam vlastito mišljenje o tom kako treba da bude to buđenje i da to svoje mišljenje i izreknem.

Kako se čini, u Wagnerovim je djelima shvaćanje i igranje neke uloge u manjoj mjeri prepušteno ingenioznosti interpreta no što je to slučaj kod drugih kompozitora. Poznato je da u tom pogledu vlada kruta tradicija koja se izgradila tijekom vremena, koja čak i ne potječe uvijek od samog Wagnera, ali koja postoji, pa shvaćao je čovjek ili je ne shvaćao. Naravno da Bayreuth čuva tu tradiciju, iako je u mnogom slučaju tamo istom kasnije stvorena. Tamo à priori s užasavanjem odbijaju svako odupiranje toj tradiciji. Sve Brünhilde koje su dobile posvećenje u Bayreuthu igrale su tu scenu na isti način, to jest, prema mom mišljenju ne onako kako bi je trebalo igrati, kako ju je Wagner zamislio.

Ako se držimo samo onoga što traže Wagner i, naravno, njegova partitura, odnosno tekst »Siegfrieda«, vidjet ćemo da se Siegfried naginje nad Brünhildu koja spava i da joj sklopljenih očiju cjeliva usta uz riječi:

»Upijam tako život s najslađih usana — sve da moram zbog toga umr'jet!«

Od tog trenutka počinje u orkestru nježna pratnja u kojoj bas-klarinet i čelo preuzimaju riječ, to jest vodstvo. Tek poslije dvanaestoga takta Brünhilda otvara oči.

»Siegfried se trgne i ostaje pred njom stajati.« Tako stoji pisano u partituri.

Na predstavama izvode tu scenu drugačije. On nema više što pjevati i ostaje stajati iza njena loga ili kraj loga. Od momenta, kad je Brünhilda otvorila oči, pa do trenutka kad treba da se polagano uspravi u sjedeći položaj, brojimo novih šest taktova. Od tog trenutka pa do velikog pokreta rukom, kojim pozdravlja nebo i zemlju, uz veoma izražajnu pratnju orkestra koji buja, osobito što se tiče harfe koja se uključila u tu pratnju, prolazi još nekoliko taktova. Poslije toga, sve do prvog usklika: »Zdravo, sunce!« — kojim se svršava ta divno graduirana scena, u cijelosti prepuštena orkestru, prolaze nova dvadeset i dva takta. Dakle od prvog trenutka, kad ju je Siegfried poljubio, pa do pozdravnog usklika prolazi ni više ni manje nego četrdeset i četiri takta. Eto, tih četrdeset i četiri takta treba ispuniti što je moguće »duhovitijom« nijemom igrom.

Tu može interpretkinja Brünhilde pokazati koliko ima duha, jer joj Wagner propisuje pokrete samo u glavnim etapama. Stotinu sam puta promatrao kako pjevačice misle samo na to da se što prije usprave iz ležećeg stava i da zauzmu sjedeći položaj koji je mnogo udobniji za pjevanje. Odmah poslije toga spuštaju noge s ležaja na zemlju, kod čega lijepo paze na to da i odjeća slijedi njihove pokrete — eventualno pomažu kod toga jednom rukom — a kad je sve to svršeno, nastoje licem izraziti oduševljenje, da bi što je moguće širom gestom izvele pozdrav. Kad je i to učinjeno, konstatiraju — prekasno — da su na taj način izgubile svaku mogućnost da gradacijom nijeme igre ispune vremenski raspon od četrdeset i četiri takta. Poslije te konstatacije ne preostaje im ništa drugo nego da rukom pile zrak, manje ili više izražajno, sve dok ne dođe trenutak kad

počinje pjevanje. Cosi fan tutte! Sve tako čine! Kod jedne to ispada bolje, kod druge lošije, već prema tome kako je lijepa pjevačica koja to čini, i kakve su joj ruke. Ali gotovo sve se bude na takav način da se čovjeku čini kako su se upravo trgnule iz poslijepodnevnoga dremuckanja i kako prije svega nastoje dovesti u red svoju odjeću.

Međutim, u zbilji se radi o snu koji je, prema logičnom računu trajao oko dva decenija! Siegfried je tek trebao da se rodi i da odraste. Radi se, dakle, o velikoj stvari. Radi se o dubokom snu u koji je Wotan uspavao kćerku-ljubimicu i iz kojega se više ne budi kao djevojčica, nego kao žena koja je došla do spoznaje. Sad neka čovjek malo razmisli o tome kako može izgledati takav susret sa suncem i svijetom!

Način na koji naše Brünhilde glume tu veličajnu scenu pokazuje od svega toga neobično malo i u pokretu i u mimici. Dakako, nije mala stvar ispuniti četrdeset i četiri takta nijemom igrom koja bi bila lijepa, uvjerljiva, i koja bi istodobno rasla u izražaju. Nije lako, ali je moguće. Pokazala je to nama i publici u dva dijela svijeta Milka Trnina. Ona je glumila scenu buđenja tako kao da Siegfriedov poljubac uistinu polagano oslobađa njeno tijelo od dugogodišnje ukočenosti. Oči su se otvarale polagano izražavajući čuđenje. Tijelo je još bilo ukočeno, još se nije moglo uspraviti. Život je ulazio u nju polagano i to kako je prirodno, odozgo prema dolje, od glave i srca. Polagano se uspravljala gornjim dijelom tijela kao da je privučena Siegfriedovim pogledom. Ruke su se dizale polagano kao da tek pokušavaju izvršiti pokret, a istom mnogo kasnije, sasvim na kraju, i to bez ikakve sumnje namjerno — iako publika nije zamjećivala uzgredne pokrete te divno stepenovane glume — spustila je velika umjetnica na zemlju noge koje su se isto tako oslobađale ukočenosti, a s nogama je pokliznulo i ruho: ona je sjedila. Kod svega toga nije bilo ničega što ne bi bilo estetski skladno. Jedno se izvijalo iz drugoga sasvim prirodnim načinom. Brünhilda se potpuno vratila u

život dok je istovremeno s njenim pokretima i muzika dala kulminacione tačke. Nikakvo čudo što je tako odigrana scena izazvala kolosalan dojam i kod onog dijela publike koji nije znao u čem je tajna toga dojma, i to još prije no što je pjevačica otvorila usta. Tako i treba da se sve odigrava, tako mora da je Majstor zamišljao tu scenu.

Već godinama, kad god gledam Brünhildino buđenje, borim se s tim lijepim uspomenama. Možda bi me one već davno napustile i iznevjerile da ih je moglo izbrisati nešto što bi bilo slično tome ili čak bolje u ostvarenju. Još i danas čekam na to uzalud ili, bolje reći, već dugo vremena više ne čekam. Ali htio bih danas sačuvati ta sjećanja za sve manji broj onih u kojima ta sjećanja žive i, ako nije suviše optimistički, za daleko veći broj onih kojima bi ta sjećanja, možda, mogla koristiti.

Druga je scena ona u drugom činu »Sumraka bogova« u kojoj Brünhilda, ogorčena navodnom Siegfriedovom izdajom, odaje Hagenu tajnu o Siegfriedovoj ranjivosti na leđima.

Na Hagenovo pitanje: »Dakle nikakvo oružje mu ne može nauditi?« — Brünhilda pjeva uz pratnju orkestra u kojem se čuju motivi »Nibelunške mržnje« — »Siegfriedov motiv« — »Motiv mača«:

U boju ne! — Al'
ako ga zgodiš u leđa!
Nikada — znadem —
ne uzmaknu pred neprijateljem,
nikad mu bijegom ne izloži leđa.
Njih štititʼ neće moj čar!

Brünhilda-Trnina pjevala je te izdajničke riječi kao u nekom nesvjesnom stanju i stresla se poslije toga kad joj je Hagen glasno odgovorio: »I tamo ću ga udariti kopljem!« — kao da joj je tek tada postalo jasno što je rekla. To je psihološki veoma fina, ženski osjećana crta koja ipak ne treba da bude u protivštini s ogorčenjem protiv Gunthera i s njenim upadanjem u njegov uzvik: »Siegfried nek padne!«

Poslije toga Mensi ređa nove biografske podatke o oboljenju živca na licu, o suradnji s Conriedom, o Isoldi, kreiranju Toske u Londonu, posljednjem nastupu u Münchenu itd. Završava svoju studiju konstatacijom:

Milka Trnina nije samo velika, možda najveća, iako sasvim sigurno najharmoničnija od svih umjetnica koje su djelovale u münchenskoj Operi u posljednje pola stoljeća, nego je i značajan čovjek. Gledala je i doživljavala svijet otvorenih očiju i nije se u njem izgubila ni rascjepkala. Od toga ju je sačuvala visoka moralna snaga koja je prirođena toj izgrađenoj ličnosti. »Njoj sličnu nećemo nikada više ugledati!«

Kako su istinite Goetheove riječi: »I na umjetničkom području je za čovjeka najveća sreća ličnost.« I upravo na tom području i te kakva sreća.

Renata Tebaldi je pretposljednja u Honolkinoj knjizi velikih primadona. Evo kako je opisuje:

Anđeoski glas! — Uspinjala se brzo korak po korak na stepenicama slave, dok nije došla tamo gdje joj se neoficijelno dodjeljuje naslov »primadonna assoluta« naime: do svečanih premijera koje obilježuju otvaranje sezone u Scali ili Metropolitan-operi.

Anđeoski glas joj je ostao, ali »prava primadona« nije postala. Nimbus prave primadone okrunio je glavu njene rivalke Marije Callas, koja ga je osvojila najuzbudljivijom, najskandaloznijom bučnošću što se pamti od vremena Adeline Patti.

Dvije najmilije uloge Renate Tebaldi su Tosca i Violetta. U njima je slavila trijumfe i u Metropolitan-operi. Zapravo to nisu uloge koje bi bile kao pisane za nju. Da bi donijela uvjerljivo sušičavu »Gospođu s kamelijama«, nedostaje joj komedijantska rafiniranost koja bi je osposobila da svoj ženski lik, koji upravo cvate i odiše zdravljem, zaodjene mirisom morbidnog polusvijeta.

Tosca!

Ona nije Tosca koje bi se lik urezao čovjeku u pamćenje, ne »čini« ništa naročito. Ona usklađuje glumu i glasovni izražaj prirodnošću koja je svojstvena njenoj rasi, narodu koji povezuje u nedjeljivu cjelinu lijepo pjevanje i tjelesne pokrete.

Međutim, uloge koje pjeva moraju biti prožete čovječanskim, blagim pobudama. Njen repertoar obuhvaća kojih 27 opera i kreće se u krugu Verdija i Puccinija.

Za suvremenu muziku ne mari; kaže da je nije moguće pjevati i misli da bi joj upropastila grlo. Pjevački »star« prvoga reda postala je čuvarica jučerašnjice i prekjučerašnjice, stup opernog muzeja, čuvarica lijepe prividnosti. Ona se upušta u pustolovine vječnog ponavljanja najviših dometa, ali ne poduzima putovanja zbog otkrivanja novih umjetničkih područja. Isto tako ne pravi izlete u druga jezična područja, nego se kreće u krugu materinjega jezika. Pjeva samo talijanski. Francuski joj je jezik suviše nazalan, njemački suviše guturalan.

Renata Tebaldi bez ikakve je sumnje velika operna pjevačica, jedna od najznačajnijih pjevačica novijega vremena, ali već samo to što Honolka kaže o njenim najmilijim ulogama, o Toski i Violetti, to što kaže o njenu pjevanju koje se kreće isključivo u krugu materinjeg jezika, već to samo govori kako nije potrebno da Trninu uspoređujemo s njom. Trnina je pjevala hrvatski, njemački, talijanski i francuski, svladavala osamdeset i pet uloga iz najrazličitijeg repertoara, a sve je uloge ostvarivala jedinstvenom kreativnošću pa bilo da se radilo o ulogama iz belkanto opera talijanskih autora Verdija, Puccinija, Donizettija i Mascagnija, ili o junakinjama iz Wagnerovih muzičkih drama, bilo da je interpretirala Mozartove likove — Fiordiligi u »Cosi fan tutte«, Groficu u »Figarovu piru«, Donnu Elviru u »Don Giovanniju« — ili Beethovenovu Leonoru u »Fideliju«. A i mnogi drugi, manje značajni autori starije generacije, kao i njeni suvremenici doživjeli su u njenim interpretacijama idealna ostvarenja svojih junakinja.

Upućujući se u Honolkinoj knjizi od Renate Tebaldi do posljednje od njegovih velikih primadona, naime do Marije Callas, zastat ćemo trenutak u nedoumici: što,

zapravo, prema njegovu sudu, označava pojam »primadona« — ili tačnije rečeno »velika primadona«? Je li to »prva dama u operi« koja je osvojila taj naslov i položaj izvanrednim umjetničkim odlikama, ili je to operna diva koja privatnim životom pobuđuje senzacije, u najmanju ruku tako velike kao što su umjetničke? Ako je ova druga pretpostavka mjerilo za pojam primadone, onda ni Henriette Sonntag, ni Jenny Lind, ni Lilli Lehmann, ni Kirsten Flagstad, a ni Renata Tebaldi, koje u njegovoj knjizi pune veoma brojne, oduševljeno napisane stranice, nisu bila primadone. One su u povijesti opere značajne jedino osebujnošću i jedinstvenošću svojih umjetničkih odlika. Jedina, kojoj u Honolkinoj knjizi — uz Adelinu Patti — pripada u punoj mjeri taj naslov i koja se u tom pogledu javlja kao zakonita nasljednica Pattijeve jest Maria Callas. Honolka kaže:

> Ona je primadona koja više puni novinske stupce pod naslovom »Iz života i svijeta« negoli prikazima svoje umjetnosti. Primadona koje život uzbuđuje ljude na svim kontinentima u svim društvenim slojevima. To je u našem stoljeću novum kulturno-historijskog značenja.
>
> Sociolog i muzički filozof W. Adorno (Nijemac pravim imenom Wiesengrund, koji je 1934. emigrirao u Ameriku, op. p.) u svojoj studiji »Fetischcharakter« (Značajke fetiša) istraživao je kod konzumiranja muzike u našem stoljeću propast ukusa koji briše granice između dobre i loše muzike. U društvu koje je prožeto kapitalističkim principima cijenjena je »Peta« Beethovena jednako kao i neki »šlager« — razlike nema, budući da su obje degradirane na stepen robe. Vrijednost se mjeri postignutim uspjehom, a taj uspjeh je samo odraz onoga što se na tržištu plaća za robu. Konzument, zapravo, obožava novac kojim je platio ulaznicu za Toscaninijev koncert. I tako je on, doslovno, »načinio« uspjeh koji on sâm uslovljuje i koji kasnije prihvaća kao objektivan kriterij, a da kod toga ne prepoznaje sama sebe. Ali nije »načinio« taj uspjeh time što mu se koncert svidio, nego novcem kojim je platio ulaznicu za taj koncert. Fetiš ne nosi svoje kvalitete u sebi nego ih stiče putem obožavanja.
>
> Bilo bi uzalud pokušati otkriti tajnu djelovanja Marije Callas putem analiziranja pojedinosti. Tamo gdje dramski izražaj traži snagu i volumen, Callasova ostaje daleko iza supersoprana kakav je, na primjer, Birgit Nilsson. Ona kod toga mora forsirati, zbog čega se osjeća u glasu oštrina. Na dane kad pjevačica nije u dobroj formi, ta oštrina nije daleko od tremoliranja.
>
> A kao glumica? Tu se čovjeku čini da je umjetnost Callasove više manira, virtuozna obmana negoli izraz iskrenog ganuća; on kao da osjeća vlast komedijantske nadarenosti koja se služi stiliziranim pokretima.

Bilo kako mu drago, uz ime Callas nerazdvojivo su vezani jedinstveni, nesvakodnevni uspjesi koji će ostati kao takvi ubilježeni u povijesti opere i u povijesti muzike. Ali će ih uvijek pratiti i Honolkina sumnja: da li bi ona postala znamenita Maria Callas bez lomova, bez ludosti, bez histerije od kojih pati ona sama isto tako kao i njena okolina?

A sad da pogledamo čime je Trnina bila senzacionalna? Neka nam to kaže vjerodostojan svjedok iz redakcije londonskoga: »The Musical Standard« koji je pod imenom R. Peggio (Arpeggio) pisao 19. svibnja 1900. o »senzacionalnom doživljaju« u Covent Garden Operi pod naslovom

IMPRESIJE IZ OPERE

Taj članak, osim toga što je pisan izvanredno duhovito, potreban je kao pozadina na kojoj se plastičnije ocrtava Trninin lik. To je bila i autorova namjera i zato donosimo najznačajnije odlomke:

> Želio bih da mi je pero pisca koji znade briljantno opisivati događaje, tako da bih prikazujući Covent Garden Operu na dan otvorenja mogao uloviti i izraziti ovim recima bar nešto od njena sjaja. Vjerojatno sam za to suviše jednostavan. U svakom slučaju priznajem da pogled na princesu od Walesa dok

sjedi u kraljevskoj loži, ili druga neka slična činjenica, ne otključava skrovište u kojem su sakriveni moji najbiraniji ukrasni pridjevi. Mene ne inspirira činjenica da prekrasna Lady Marr and Kelly ima na svojoj arhitektonski savršenoj frizuri dijamantna krila. Dapače ni dijademi me ne inspiriraju odviše ili, da reknem istinu, mislim da su dragulji u Covent Garden Operi bez efekta, i ja dosad nisam nikada primijetio da bi »sjaj dragulja« zasjenio sjaj lustera. U utorak naveče imali smo nešto sjajnije od »blještavih dragulja« — imali smo veliku umjetnicu Milku Trninu. Otmjeno je gledalište bilo ušutkano, jer mu je progovorila ljudska duša. Možda otmjeno gledalište uvijek čeka da mu progovori ljudska duša, dok se prema svemu osrednjem odnosi naduveno indiferentno. Uostalom, ja se protivim riječi »umjetnica« kad se primjenjuje na pjevačicu glumicu kakva je Milka Trnina. Ta riječ nagovještava nešto nerealno na pozornici. Toliki su slavljeni kao umjetnici, a tako ih je malo koji taj naslov zaslužuju. Osim toga to uključuje u sebi krive pojmove. Veliki pjevači i veliki glumci nisu veliki samo zato, jer su veliki u svojoj umjetničkoj tehnici. Ma kolik bio studij ili nastojanja nekoga pojedinca, oni ga nikada neće osposobiti da izvrši ono što može jedna Calvé, jedna Duse ili jedna Trnina. Kod njih to nije čak ni neko svjesno nastojanje. Uvjeren sam da ni jedna od njih ne bi mogla jasno protumačiti kako postizava svoje efekte. Kod Trnine je to — a ja sam je promatrao iz prvih redova parketa, sasvim blizu, promatrao sam je i iz veće udaljenosti — kod nje je to uvjetovano organizacijom nervnog sistema, koji reagira na svaki trzaj njena mozga kao električno zvonce, a mozak koji sve to stavlja u pokret, stoji sa svojom osjetljivošću iznad prosječnosti. Mogao bih gotovo reći da Trnina pjeva pokretima a glumi glasom, ali je takav paradoks nepotpun, jer bi se činilo kao da nagovještava dvije Trnine — glumicu i pjevačicu — dok su u zbilji obje ujedinjene i ne možeš ih dijeliti.

Kako je divno stvorenje umjetnik te vrste, ili bolje će biti ako reknem: kakva je divota ljudsko biće kad je bogato obdareno temperamentom i mozgom jedne glumice! Na primjer Trnina! Ona nije žena velike ljepote i nije nadarena nekim neobičnim fizičkim osobinama. Štaviše, izvan kazališta, dok obavlja svoje svakodnevne poslove, rekao bih skoro da je priprosta. Međutim, dajte joj da nešto izrazi, dajte joj slobodno polje rada da izrazi ono što bismo nazvali njenom dušom, i ona se potpuno preobražava. Te sive oči, koje dok miruju nisu neobične ljepote — a možda su i zelene, koliko ja znam mogle bi biti i zelene — polagano se zasvijetle i u njima se odražava cijeli svijet.

Nervozno lice preobražava se pred tvojim vlastitim očima u krasno lice. »Je li to uopće lice?«, pita čovjek sama sebe. Kakve su njegove crte? Ne znam. Kakva je linija njenih usana? Ne bih znao reći. Znam samo da je Elisabeth, dok je sjedila kod pjevačkog natjecanja i slušala Wolframovu definiciju ljubavi, u kojoj pjesnik-vojnik izražava svoje obožavanje, znam da je njeno lice izražavalo poštovanje i nježnu samilost, samilost nježne, profinjene žene prema muškarcu koji je ljubi beznadno. Njeno je lice isto tako odražavalo ljubav prema Tannhäuseru, dok je on izlagao svoje shvaćanje ljubavi, odražavalo je kako u njoj raste zbunjenost i zgražanje, a sve to ne trenuvši okom. Može li se to postići umjetnošću, ili je to glumica koja osjeća svoju ulogu? — odnosno, ako baš hoćete, koja sebe dovodi u stanje da je osjeća? A što da reknem o tom kako je Elisabethin susret s Tannhäuserom u dvorani za pjevanje bio pun dramatike! Ne znam na koji je način Trnina dala osjetiti sve ono što je činila, ali čovjek je dobivao dojam da, kad bi Tannhäuser umjesto što kleči pred njenim nogama, mogao pogledati u njene oči, da bi vidio u njima takav plamen ljubavi, tako nježnu produhovljenu ljubav, da bi se poklonio još dublje i da bi joj se bacio pred noge smrvljen od stida.

Trninina Elisabeth je prava Elisabeth, Wagnerova Elisabeth koja nije bila samo beskrvna apstrakcija, buduća opatica. Ona je skroz-naskroz čovječanska, a uza sve to ipak produhovljena. Jer njena ljubav prema Tannhäuseru najbitniji je sadržaj njena života. Ona mu to i kaže iskreno i otvoreno kod prvog susreta poslije njegova povratka s Venusberga. Njena ga ljubav zaštićuje u času kad svi mačevi žeđaju za njegovom krvlju. Svoj život i svoju dušu prinosi ona kao žrtvu za njega. Takva Elisabeth nije hladna žena. I to je ono gdje Trnina trijumfira kao glumica. Jer dok naglašava glavnu ideju drame koju zastupa — čistoću i nesebičnost produhovljene ljubavi — oprostite nesretan izraz »produhovljene ljubavi« — istodobno ona nikada ne gubi žensku nježnu jednostavnost.

Kod Trnine se lice mijenja dok ona pjeva. Ono sjaji od osjećaja, od radosti, ono odiše bolju. Sjedio sam joj, tako reći, do nogu i zato smijem govoriti autoritativno. Ne sumnjam da bi Trnina bila prefina glumica za tako veliku pozornicu kao što je Covent Garden Opera kad njene čudesno-izražajne geste ne bi nadopunjavale ono što joj lice govori, a te su geste opet ilustrirane njenim glasom. Mnogo se govorilo o rukama Eleonore Duse, ali Trninine su ruke same po sebi drama. One izražavaju gotovo sve. A kad čovjek uz te gotovo nevjerojatne nadarenosti uoči njen vanredno fini glas, instinktivni osjećaj za fraziranje i savršeni način fraziranja, onda mu postaje jasno da je Trnina umjetnica kakva se morala Wagneru priviđati dok je pisao svoje teorije o muzičkoj drami.

Pišući nekoliko sati nakon što sam je čuo ne osjećam potrebu da ulazim u pojedinosti njene interpretacije. Pribilježio sam svoje dojmove odmah poslije predstave, ali sada, dok o njima razmišljam s namjerom da ih prenesem na papir, čini mi se da bi to bilo isto tako kao kad bih u želji da prikažem ljepotu nekog cvijeta kidao od njega laticu po laticu. Hoću samo da, kao primjer, navedem njeno

pjevanje u već otrcanoj »molitvi«. Svaka je fraza bila donesena muzički u punoj vrijednosti — da reknem istinu, nikad prije nisam čuo da bi bila pjevana kako treba — a uz to je bila prožeta čovječanskim osjećajima tako da je čovjek zaboravio kod toga u kojoj mjeri je to bilo dobro otpjevano. Njene su geste bile toliko izražajne da bi drama postigla potpunu interpretaciju i onda kad bi ona šutjela i pustila samo orkestar da govori.

Ostali su pjevači uz Trninu izgledali drveniji nego što su to, vjerojatno, uistinu.

Honolka kaže da je devetnaesto stoljeće skinulo s prijestolja u pjevačkom carstvu primadonu i posadilo na njega junačkog tenora. On piše:

Nastupom dvojice dramskih kompozitora koji se javljaju gotovo istodobno, Wagnera i Verdija, tenor postaje oličenje ideala svojega doba. Na Wagnerovoj pozornici pjevačice se mogu prikazati u punom sjaju, ali tamo nema mjesta za primadone.

U talijanskom je području jedan pjevač zatamnio sjajem jedinstvene slave sve pjevače, muške i ženske, a najprominentnije primadone degradirao na stepen sporednih sunaca: Enrico Caruso! I prije njega je postojala tenorska aristokracija — tako, na primjer, Parižlija-Poljak Jean de Reszke bio je među njima kralj, ali istom četvrt stoljeća Carusova sjajnog razdoblja otkrilo je zapanjenom svijetu posredstvom novog načina djelovanja u širinu, sa ništa manje nego dvjesta trideset i četiri gramofonske ploče, kakva se čudesna izražajna svojstva kriju u tenorskom glasu.

Čovjek se, potpuno razumljivo, pita: kako to da Trnina nije pjevala za gramofon. Kako to da nije pjevala, i zašto nije pjevala? Nije li grehota što nije pjevala?

Prvi bi odgovor bio: velika grehota! Neoprostiv propust! Međutim, ako uvažimo vrijeme kad je Trnina djelovala i tadašnju tehniku snimanja gramofonskih ploča, ako uvažimo i njen odnos prema pjevačkoj umjetnosti, vidjet ćemo da nismo u pravu.

Gramofonske su kompanije i te kako željele da snime njeno pjevanje. Nuđali su joj zamamne svote za svaku snimku. Obećavali su da neće pustiti u promet nijednu snimku s kojom ona ne bi bila zadovoljna, to su obećavali, ali...! O tome je ostavila pismeno svjedočanstvo:

Znala sam da bi unatoč svim obećanjima, pa čak i ugovorima, sve ostalo samo kod praznih riječi i da bi bacili u promet snimke s kojima se ja nikako ne bih mogla složiti. Tehnika snimanja bila je veoma primitivna i riskantna. Pogotovo što se tiče soprana. Ti su kod visokih nota bili naročito ugroženi da postanu oštri. Nisam se nikako mogla odlučiti da snimam. Bilo bi mi drago da sam mogla čuti samu sebe, bilo bi lijepo zaraditi novaca, ali ne pod svaku cijenu. Zamisli tu strahotu da bih morala slušati nelijepe, neizražajne tonove koji bi trebali predstavljati mene, zamisli kako bi bilo strahovito slušati od ljudi lažljive pohvale za nešto što bih sama osuđivala, i kako bih morala do kraja života glumiti lažljivu ulogu da vjerujem u neizbježive lažne komplimente koje bi mi govorili u vezi s tim! Tamagno, najveći tenor svojega doba, prvi kreator Otela — jednako slavan kao što je poslije njega postao Caruso — snimio je u to vrijeme, kad su mene snubili za snimanje, ariju iz »Otela«. Kad to čovjek danas sluša, mora se pitati kakva je to bila publika koja se mogla oduševljavati tako neizražajnim glasom, takvim siromaštvom u slikanju Otelovih proživljavanja? Pa ipak, Tamagno nije bio jadnik kakvim ga slika gramofonska ploča, nego div, a ploča je mizerno ogledalo koje je potpuno iskrivilo njegov prekrasan lik. Ili, na primjer, kakvo je razočaranje čuti ploču koja treba da dočara Carmen u interpretaciji Emme Calvé, jedne od najvećih pjevačica glumica! Čovjek se pobožno sprema na veliko umjetničko otkriće, a doživljava samo razočaranje. A tko bi se usudio pomisliti da bi suvremenici najvećih pjevačkih umjetnica, kojima je ono doba bilo bogato, mogli neopravdano proglasiti Emmu Calvé pjevačkom Duse? Kad sam 1924. bila na londonskoj Wembley-izložbi, dala sam da mi odsviraju za odmor Carusovu ploču s arijom Pagliaccija. Nisam mogla prepoznati glas. Ponovo mi je postalo jasno kako sam pravo učinila kad se nisam dala predobiti za snimanje.

Ako sve to uočimo, vidjet ćemo da je zaista imala pravo. Dobili bismo, najvjerojatnije, samo blijedu, ako ne i sasvim krivu predodžbu o čudesnoj umjetnici.

Caruso je umro 1921. Uz jedinstven glas, koji je bez ikakve sumnje bio i mikrofoničan, uz živ temperament koji probija iz njegova pjevanja, on je doživio i velik razvitak na području gramofonske tehnike. I tako, zahvaljujući snimkama na 234 ploče na kojima je ovjekovječen njegov glas, Caruso je još i danas živ. Svijet može steći sasvim lijepu predodžbu o onome što je bio, s kakvom je lakoćom pjevao, kakav je bio opseg toga glasa koji, kako se čini, do danas još nije nadmašen u ljepoti. I upravo to će nam pomoći da donekle naslutimo Trnininu veličinu. Na temelju Carusovih gramofonskih ploča i na temelju kritika o zajedničkim nastupima — u izravnoj konfrontaciji s Carusom moći ćemo naslutiti kakva je Trnina bila umjetnica.

»New York Tribune«, na primjer, piše 3. prosinca 1903. poslije predstave »Toske«:

> Madame Trnina je sinoć obilježila svoj povratak na pozornicu Metropolitan-opere pojavivši se kao »Tosca« u istoimenoj Puccinijevoj operi. Ona je sa signorom Scottijem dominirala predstavom tako snažno da je mjestimično izbrisala čak i signora Carusa, koji je Cavaradossijevo pjevanje prodahnuo sjetnom krasotom. Signor Caruso je prvenstveno pjevač. To je sad postalo evidentno. Njegovi muzikalni instinkti su isto tako savršeni kao što mu je glas sladak, alí ni njegov glas ni njegovi instinkti ne postizavaju dramsku snagu koja struji iz interpretacija madame Trnine u svakoj ulozi što je interpretira.

Ili »New York Evening Sun« od 3. prosinca 1903:

> TRNINA SE PONOVO JAVLJA KAO »TOSCA« U METROPOLITANU. BLJEŠTAVO GLEDALIŠTE POZDRAVLJA NJEN SJAJAN POVRATAK. CARUSO KAO MARIO POBIRE NAROČIT PLJESAK' POSJETILACA S RUBOVA GLEDALIŠTA

Madame Trnina kao Floria Tosca sinoć je u Metropolitan-operi mogla zavrtjeti mnogo treznijim glavama no što su glave neznatnoga rimskog slikara i požudnoga šefa policije, i nitko se ne može čuditi toj dvojici što su zbog nje rado pošli u smrt.

A kombinacija njena sjanoga glasa, udružena s finom interpretacijom i velikom ljepotom pojave, upalila je isto takav entuzijazam u grudima njene publike kao i u grudima Marija i Scarpije. Jedina je kazališna umjetnica, koju bismo mogli spomenuti u istom duhu s Trninom, Sara Bernhardt. Ona se u Sardouovoj drami kreće pozornicom kao valovit plamen, a njen je glas sam po sebi glazba. Ona je sublimacija Toske. Ali Trnina je bila sjajna kao kraljica od Sabe, divna pojavom, a pjevala je kao arkanđeo.

... Gospodin Caruso kao Mario pjevao je vještinom i umjetničkom inteligencijom kojima, kako se čini, vlada. U početnim je scenama pjevao odražavajući Trninin »med i mlijeko« i miješajući to vlastitim zanosnim tonovima, a kad je u duetu neposredno prije strijeljanja saznao za Scarpijin lukavi plan, gledalište je imalo puno pravo da bude poneseno oduševljenjem. »E lucevan le stelle«, kako je pjevao signor Caruso, raspalilo je vatru kod mase njegovih zemljaka koji su se brojno zbili na rubovima, u pozadini parketa, a gromki krikovi i vrisci koji su se javljali iz redova frizerskoga kontingenta sa svih strana kuće izazvali su ponavljanje arije.

Gledalište je bilo dobro posjećeno s neobično sjajnom publikom. Između mnogih prominentnih predstavnika društva primijetili smo u ložama madame Gadsky, madame Sembrich i miss Fremstad, koje su uživale u predstavi madame Trnine.

Došle su te tri velike primadone da se lično uvjere, koje od kontradiktornih glasina o Trnini i njenu glasu govore istinu. Jer dok su jedni uporno tvrdili da je s njom svršeno i da je izgubila glas, dotle su drugi javljali da joj je glas jednako sjajan kao prije dvije godine.

Primadone su se interesirale kako pjeva, kako izgleda, a osim toga su željele da vide kako će gledalište reagirati na Trninu u vezi s novim kometom Carusom. Poslije predstave našle su se sve tri kod Trnine u garderobi da je prijateljski pozdrave.

Sutradan je »New York Press« donijela kritiku:

MILKA TRNINA SE VRATILA NOVIM TRIJUMFIMA

Sinoć je u operi prikazana Sardouova jezovita drama koju je uglazbio Giacommo Puccini. Bila je to u ovoj sezoni prva predstava toga privlačnog djela. Ipak nije to bio glavni predmet sinoćnjega interesiranja. Isto tako nije bila najznačajnija privlačnost večeri ni pojava signora Carusa u ulozi Marija. Glavne su počasti išle Milku Trninu koja je ponovnim nastupom u naslovnoj ulozi te opere obilježila svoj povratak na njujoršku opernu pozornicu poslije izbivanja od preko godinu dana. A način na koji je bila dočekana i ono što je doživjela nije bilo samo izricanje dobrodošlice na mjestu prijašnjih trijumfa nego radosno prepoznavanje veličanstvenog muzičkog i glumačkog talenta koji su njenu kreaciju Toske učinili jednim od najznačajnijih postignuća moderne kazališne umjetnosti.

Nema na pozornici nijedne glumice, ne izuzimajući ni Saru Bernhardt, koja bi mogla uzbudljivije dati lik Toske kad u očajničkoj borbi s nečovječnim Scarpijom, u borbi koja razdire srca, nastoji spasiti život voljenog umjetnika i svoju čast. Nema te pjevačice koja bi Puccinijevu muziku mogla nadahnuti izražajem jačeg i usrdnijeg preklinjanja.

U vezi s borbom koja je u to vrijeme još uvijek trajala između Wahnfrieda i Conrieda, publika je demonstrativno zauzimala Conriedovo stanovište. »New York American« je donio prikaz predstave »Toske« pod krupnim naslovima:

TRNINA KAO TOSCA POSTIZAVA U OPERI TRIJUMF. CARUSO SE POJAVIO PRVI PUT KAO CAVARADOSSI. GLEDALIŠTE JE BILO BRILJANTNO. CONRIEDA SU ODUŠEVLJENO IZAZIVALI PRED ZASTOR.

Konstatacija da je gledalište bilo briljantno govori najrječitije koliko su Njujorčani cijenili i poštovali Trninu. I kad »New York Press« ili »New York Herald« poslije kritičkog prikaza predstave opisuje raskošno-elegantnu sliku gledališta, navodeći poimenično posjetnike loža koji predstavljaju elitu američkog društva, kad smatraju potrebnim da nadugo i naširoko opisuju toalete prisutnih dama, dragulje i orhideje što su ih nosile te večeri, onda postaje jasno da se radilo o predstavi izuzetnoga značaja, koja je bila u isti mah i veliki umjetnički doživljaj i veliki društveni događaj.

Slijedila je druga izvedba »Toske« 11. prosinca. Senzacionalnost koja je pratila prvi nastup, pobuđena dijelom radoznalošću gdje je istina u protuslovnim vijestima koje su se pronosile više od godinu dana, te radoznalost kakav će se pokazati novi fenomenalni tenor sam po sebi a u odnosu s Trninom napose, — ta je senzacionalnost bila konzumirana poslije prve predstave. Slijedilo je manje-više normalno stanje, ukoliko su pojave kao Trnina i Caruso mogle biti označene kao normalno stanje, jer su oboje bili fenomeni u opernom svijetu. Oznaka »normalno stanje« samo je konstatacija da pred njima stoji sezona u kojoj će nastupati još mnogo puta kao činioci kojih je umjetnička ličnost već poznata, i prema tome nov nastup u starim ulogama ne predstavlja više senzacionalnost otkrivanja nepoznatih dostignuća. Pa ipak novine donose kritičke prikaze o svakom idućem nastupu. U tom okviru kao i u ocjenjivanju Honolkine tvrdnje da je Caruso svrgnuo s opernog prijestolja primadonu i degradirao je na to da bude samo njegova partnerica, od posebnog su značenja kritike o drugoj predstavi »Toske«.

»New York Daily News« su pisale:

TOSCA OČARAVA OPERNO GLEDALIŠTE
TRNININA PREDSTAVA IZAZIVA I DALJE SENZACIJE.
CARUSO SE TAKOĐER SVIDIO. TRNINA JE VELIČAJNA

Madame Trnina bila je čak veličajnija nego kod predstave posljednje nedjelje. Njena je umjetnost takva da sublimira sve čega se primi. Njeno je osjećanje takve naravi da natkriljuje i samu umjetnost, kad je nadahnjuje životom preobražavajući ulogu koju prikazuje u bića od mesa i krvi.

»Eagle« (Brooklyn) od 12. prosinca je pisao:

Madame Trnina je divna glumica i može se natjecati sa svim znamenitim tragetkinjama koje su kreirale tu ulogu na dramskim pozornicama posljednjih dvadeset godina. Signor Caruso i dalje pruža dobre dojmove što ih je pobudio kod prvog nastupa u sezoni. Iako on, za sada, još nije glumac, nema sumnje da posjeduje svojstva koja će ga s vremenom učiniti dobrim interpretom svojih uloga.

Osim kod predstave »Toske« nije bilo prilike da Trninu i Carusa ocjenjuju zajedno, u isti mah. Repertoar u kojem su nastupali bio je različit, a sudbina je prisilila Trninu da se tri godine kasnije povuče s pozornice, odnosno, njene su nesuglasice s direktorom Conriedom za vrijeme te sezone 1903—1904. prouzrokovale da se više nije vraćala u Metropolitan-operu.

Prema citiranim kritikama nikako se ne može održati Honolkina tvrdnja da je Caruso »na području talijanske opere svojom jedinstvenom slavom zasjenio sve druge partnere i najprominentnije primadone degradirao na stepen uzgrednih lica«. U svakom slučaju tako nije bilo s Trninom. Idealan lik opernog umjetnika uvjetuje: ljepotu glasa, savršeno pjevačko umijeće, muzikalnost, glumačku nadarenost, ljepotu pojave, pokrete i geste, stilsku savršenost, bujnu kreativnu maštu, glasovnu podatljivost i izražajnost i, ukoliko su te odlike brojnije, ukoliko je neka od njih izrazitija u ličnosti umjetnika, utoliko ga svrstava u višu kategoriju. Ali čak i onda, kad su sve te odlike udružene u jednom licu, mogu se manifestirati kao jedinstvena pojava samo onda, ako ih nadahnjuje i oživljava velika ličnost egzotične ljepote i prodorne snage. Ako prelistamo kritičke prikaze o zajedničkom nastupanju Trnine i Carusa, vidjet ćemo da je »Caruso bio doličan partner Trnini« — da je bio »prvenstveno pjevač, ali ne i glumac, iako je vjerojatno da će se s vremenom razviti u dobra interpreta svojih uloga«. — Paralelno s tim i

to da je »bio suviše malograđanin, bez natruhe aristokratizma« — te bi bilo »teško povjerovati da aristokratska Tosca ljubi toga slikara jeftinih portreta« — itd, dok je Trnina bila: »Veličajna Trnina!« — »Sjajna kao kraljica od Sabe, a pjevala kao arkanđeo.« »Nadarena ličnošću koja sublimira i samu umjetnost.« — »Umjetnica koja bliješti u jednako savršenim kreacijama bilo da pjeva Wagnera, Verdija, Mozarta ili Beethovena.« Eto, to je bilo potrebno ustanoviti u vezi s Carusom nasuprot tvrđenjima u Honolkinoj knjizi.

Još je tu Kirsten Flagstad[1] koju Honolka proglašuje najvećom vagnerijankom svih vremena. Teško bi bilo uspoređivati Kirsten Flagstad s Trninom. Odviše je velik vremenski raspon koji dijeli posljednji nastup Milke Trnine u Metropolitan-operi 1904. i prvi nastup Kirsten Flagstad trideset godina kasnije. Međutim se u Americi našlo ljubitelja operne umjetnosti koji su doživjeli na pozornici i Trninu i Kirsten Flagstad, pa su osjetili potrebu da ih nekako povežu kao dvije velikanke o kojima se govori i piše kao o najvećima.

»Opera News« od 2. siječnja 1955. donosi članak iz pera Anne Erskine pod naslovom: »Milka Trnina — prva Tosca na pozornici Metropolitan-opere«, iz kojeg citiramo:

> Premda je Milka Trnina mrtva već gotovo petnaest godina, a u zbivanjima Metropolitan-opere nijema već pola vijeka, ipak ta prva Tosca i jedna od najvećih Wagnerovih sopranistica svih vremena nije iščeznula iz sjećanja publike. Poput Kirsten Flagstad ona je posjedovala izvanredan opseg glasa i mogla je pjevati Brünhildu kao i Sieglindu, Elsu kao i Ortrud. Madame Trnina bila je trodimenzionalna umjetnica. Glumačka i vizuelna strana operne umjetnosti interesirale su je jednako snažno kao i pjevanje.

[1] Flagstad Kirsten (1895), norveški sopran. God. 1933. angažirana je da pjeva u Bayreuthu. Od 1935. pjeva niz velikih Wagnerovih uloga u Metropolitan-operi. Njen veoma opsežan glas omogućavao joj je da pjeva s najvećim opernim orkestrima. Interpretirala je niz likova koji su se odlikovali dramskom snagom i smislom za stil.

Henry James (1843—1916), američki književnik, majstor psihološkog romana, čuo ju je jedne večeri pjevati Tosku. Kod nekog primanja, na kojem su oboje bili prisutni, rekao joj je da je njena Tosca u tolikoj mjeri potresan doživljaj, da čovjeka potpuno smlavi.

Olive Fremstad, znamenita pjevačica, koja je djelovala i na Metropolitan-operi i u Bayreuthu, i koja je pjevala Brünhildu, Sieglindu itd. odbila je da pjeva Trninine uloge sve dok velika pjevačica nije napustila Metropolitan-operu. Rekla je da je prisustvovala svakoj predstavi »Parsifala«, kad je Trnina pjevala Kundry, i da je gledajući nju naučila više no što bi mogla naučiti godinama studija.

Preostaje još i završetak poglavlja »Bayreuth«, odnosno »Milka Trnina i Bayreuth«.

Iz knjige Arthura Symonsa, koja je izašla u New Yorku 1905. pod naslovom »Kazališni komadi, gluma i muzika«, saznaje se objektivno i dobronamjerno mišljenje jednoga poštovatelja Wagnerove umjetnosti o dvije prve Wagnerove pozornice, naime o Festspielhausu u Bayreuthu i Prinzregenten-Theateru u Münchenu, o Svečanim igrama u Bayreuthu i u Münchenu te o Trnini. Članak nosi naslov: »Novi Bayreuth«.

Preko deset godina trajala je žestoka, nelijepa borba između Münchena i Bayreutha, između Possarta i Cosime zbog druge Wagnerove pozornice. Duhovi su se raspaljivali, gubio se jasan pogled na stvari i ljude, napadali se iz Bayreutha Possart, Conried, Trnina podmećući njihovim činima nelijepe motive, da bi na kraju došao nepristrani obožavatelj Wagnerova genija i konstatirao:

> ... Na svijetu postoje dva kazališta u kojima čovjek može glazbu i dramu apsorbirati, a ne samo nagađati. Da to drugo kazalište postoji, uvelike je plod neumorna nastojanja gospodina von Possarta, intendanta Kraljevskih bavarskih kazališta kao i darežljivosti princa regenta koji nastavlja tradiciju genijalnoga »kralja-luđaka« Ludwiga II kojemu Wagner silno mnogo zahvaljuje. — Stigao sam u München da čujem dvije posljednje predstave iz serije »Tri-

stana« i »Majstora pjevača«. »Tristan« je bio slavan zbog Trnine, koja je bila velika pjevačica i fina glumica. Duboko strastvena u pjevanju kao i glumi. No ostali pjevači, iako dobri, nisu bili tako dobri kao neki od onih koje sam čuo ranije. — Kada ćemo imati u Londonu kazalište koje bi čovjek mogao spomenuti u istom dahu s Prinzregenten-Theaterom u Münchenu?

Kad čovjek to čita, nameće mu se i nehotice pitanje: zašto je bilo potrebno u Wagnerovo ime, navodno zbog obrane njegova djela, činiti sve ono što je bilo činjeno, a što je u krajnjoj konsekvenciji najviše pogodilo glavne pokretače cijele te afere, jer ih je prikazalo u osvjetljenju koje je izmamilo na vidjelo sve njihove ljudske slabosti. Ne samo da gradnjom Prinzregenten-Theatera nije nimalo stradao Bayreuth kao Wagnerova Meka nego je još i profitirao, budući da su mnogi strani bogati posjetioci münchenskih Svečanih igara polazili kasnije u Bayreuth da uspoređuju i eventualno kompletiraju dojmove doživljene u Münchenu. Isto tako privlačnost bayreuthskog »Parsifala« nije postala manja poslije njujorške izvedbe, niti je Possart postao manje značajan kao inicijator i osnivač Prinzregenten-Theatera, a Trninina veličina nije bila umanjena napadajima koji su je pratili izravno ili pritajeno posljednjih godina djelovanja, isto tako kao što nisu uspjela ni kasnija nastojanja da se izbriše sjećanje na nju. Od svega je ostao samo gorak okus izazvan spoznajom da kći Franza Liszta i supruga Richarda Wagnera, usprkos mnogim dobrim osobinama, nije bila slična Aristidu pravednome, te da i veoma značajni ljudi mogu postati kratkovidni, sitničavi pa čak i zlobni, kad se osjete povrijeđeni u svojoj samodopadnosti.

Što je Trnina svojim djelovanjem pridonijela populariziranju Wagnera i kako je Trnina trajno živa u muzičkom svijetu, reći će nam i članak iz »Opera News« od 27. prosinca 1947. Pisao ga je H. T. Craven pod naslovom: »Raskošan niz Isolda«. Pošto je spomenuo glavne interpretkinje ove uloge, iznosi svoje reminiscencije na Trninu:

Istodobno s povlačenjem Lehmannove pobudila je pažnju i divljenje nova raskošna Isolda. Bila je to Milka Trnina, veličajna hrvatska sopranistica koju je Damrosch doveo potkraj devedesetih godina. Bila je nadarena dostojanstvenošću, plemenitošću u držanju, velikim glasom kojim se služila savršeno, a iznad svega umjetničkom iskrenošću. Bila je epski sjajna, a ipak vatrena Isolda, protivnost nježnoj i intimnoj slici Isolde kako ju je davala Nordica. Trnina, koja u Hollywoodu ne bi nikad mogla položiti ispit što se tiče ljepote, posjedovala je takvu privlačnost i bila je glumački tako velika da je pobijedila kao prva i najprofinjenija Tosca i kao takva ostala u opernim zapisima. Isto je tako utjelovila prvu Kundry izvan Bayreutha.

I najposlije, sasvim na završetku poglavlja, još jedno svjedočanstvo o tome kako je sjećanje na Trninu ostalo neprolazno.

Londonske novine »The Daily News Suplementery« od 9. lipnja 1934. donijele su velik članak signiran s R. C., iz kojega donosimo slijedeće:

BIVŠE LEONORE
PRILOG ZA OBRANU USPOMENE NA MILKU TRNINU

Tko nije više puta bio zahvalan umjetniku izvođaču zato što mu je otkrio kod nekog kompozitora neslućene čari? Zahvalnost posrednika, koji nam je otkrio takve ljepote, kao i lojalnost prema prošlosti koja iščezava bez obrane — to su motivi koji više puta vode do idealiziranja prošlih dana, a koji put do ogorčenja, kad idoli mladenačkih dana bivaju potcijenjeni, ili kad se čak zaboravi spomenuti njihovo ime. Prošle nedjelje donoseći članak o bivšim Leonorama, nismo nikako namjeravali donijeti iscrpan prikaz o toj temi, ali smo u vezi s tim člankom primili dopise koji su u tonu bili različiti, ali koji su govorili svi jedno te isto, naime: ako se uopće spominju Leonore prošlih dana jedno ime ne smije biti zaboravljeno —

Prigovori koji su nam stigli od nekih uvaženih ličnosti kao što su Nicolas Gatty, George Sampson, Kate Holbrook i P. G. Hunt, bili su svi odreda dobrohotni i prijazni. Međutim su drugi bili oštriji u tonu i ne samo da su kudili pisca odnosnę bilješke zbog toga što nije spomenuo voljeno ime, nego su se čak oborili na slavnu pjevačicu koja je ove sezone pjevala tu ulogu u Covent Garden Operi, i to s razloga što ona nije dorasla njihovu sjećanju na Trninu. Sva ta pisma, kad bi stigla u njenu hrvatsku domovinu kamo se povukla, zacijelo bi ganula srce velike umjetnice kao svjedočanstvo o tom da gotovo trideset godina pošto je više nema među nama, još uvijek vlada srcima starije generacije engleskih ljubitelja glazbe.

Mister Sampson kaže: »Najbolja od svih Leonora mojega vremena bila je neusporediva Trnina. Ona je bila najbolja od svih Brünhilda i Isolda, a isto tako i kao kreatorice ovdašnje Toske.«

Mister Sampson pisao je s veoma »živim sjećanjima« na Lilli Lehmann i na Katarinu Klafsky u istoj ulozi.

Je li publika u prošlosti dovoljno ocijenila sreću koju je uživala? Jest. Trninina dominacija u Covent Garden Operi trajala je od 1898—1906. Najavljena je knjiga uspomena Johna Runcimana koja govori o tom velikom vremenu. Taj fanatični vagnerijanac bio je, možda, uskogrudan kritičar, ali je njegovo mišljenje o predstavama Wagnerovih djela i te kako mjerodavno. Evo jednog stavka o Trnini u »Saturday Review«: iz 1903:

Kakva veličajna gluma! (kao Brünhilda) ali ja se veoma dobro sjećam Klafskyjeve. Kakva uzvišena pozornička pojava! — ali mogu se sjetiti pola tuceta još veličajnijih. Međutim, kad sam sve to sredio u glavi, iznenadio sam se konstatacijom da su Trninine koncepcije Brünhilde i Isolde u cjelini bile apsolutno najljepše od svih koje sam ikada vidio i čuo.

O svim značajnim ljudima pričaju se dogodovštine koje govore o njihovoj izuzetnoj veličini, o osebujnosti njihovih djela, o osobinama po kojima su se razlikovali od svojih suvremenika i subraće po zvanju. Te priče često govore najrječitije o popularnosti takva velikana. I o Trnini su kružile priče u svijetu, i još dugo vremena poslije njena posljednjeg nastupa pojavljivala su se i pojavljuju se sjećanja na nju u različitim novinama i revijama. Isto tako su mnogi poštovatelji još dugo poslije njena povlačenja s pozornice, tako reći do njene smrti, osjećali potrebu da joj pismima izraze divljenje za njenu umjetnost. Nekoliko takvih svjedočanstava upotpunit će namjeru koja je bila poticaj za pisanje ove knjige. Prenosimo ponajprije dio sjećanja njujorškoga muzičkog kritičara Franza Dattnera, objavljenih 12. studenoga 1927. u bečkom »Neues Wiener Journalu« pod naslovom: »Iz zlatnog doba Metropolitan-opere«.

Kad je Maurice Grau, direktor njujorške Metropolitan-opere umro u Parizu početkom dvadesetoga stoljeća, Upravni odbor odlučio je da će povjeriti vođenje i upravljanje Metropolitan Opera House Heinrichu Conriedu. Conried je već prve sezone u Metropolitan-operi ispoljio umjetničke ambicije takvih razmjera da je to iziskivalo velike izdatke, što nije bilo po volji Upravnom vijeću opere.

Prije svega angažirao je Enrica Carusa, koji je 1903. prvi put gostovao u Metropolitan-operi. Međutim, iznad svega bila je »božanska Trnina«, rođena Zagrepčanka, koja je sudjelovala u velikim operama; za njih je bila angažirana zajedno s Theodorom Reichmannom, koji je i u Beču ostao nezaboravan, te s tenorom Burgstallerom iz Bayreutha. Jedanaest predstava »Parsifala«, koje su bile do posljednjega mjesta rasprodane, donijelo je čisti prihod od sto i osamdeset hiljada dolara, što je u ono vrijeme predstavljalo ogroman novac.

Puccini je isto tako doživio slavne dane na pozornici Metropolitan-opere. »La Tosca« je bila u New Yorku dnevna tema razgovora. Među velikim pjevačicama svojega doba Trnina je slovila i kao velika glumica. Tosca je bila uloga u kojoj je briljirala. Njujorškim posjetiocima opere neizbrisivo se usjekla u sjećanje scena drugoga čina s pjevačima milanske Scale, Talijanom Scottijem koji je što se tiče tempa i mimike bio ravan Trnini, i s Carusom u ulozi Cavaradossija.

Interesantno je da je od svih zemalja, u kojima je Trnina djelovala, upravo Amerika — zemlja o koje ljudima vlada mišljenje da su sve drugo samo ne osjećajni — najživlje sačuvala sjećanje na Trninu. Ta su sjećanja živa još dan-današnji i svakom se zgodom ponovo javljaju. A sve do rata 1941, to jest do njene smrti, stalno su stizala pisma od prijatelja, znanaca i obožavatelja, od kojih mnoga počinju na sličan način: Ne znam da li me se još sjećate...! — ili: Zacijelo ćete se začuditi kad primite ovo pismo, ali slučajno sam saznao Vašu adresu...! itd. — Negdje 1937. dobila je od anonimnog pošiljaoca doznaku na 1.500 dolara. Netko je negdje u Americi pričao da Trnina živi u oskudnim prilikama, i na to je uslijedila ta doznaka. Ona ju je upotrijebila tako da je novac razdijelila dobrotvornim ustanovama kao »dar ujaka iz Amerike«, jer njoj nije bio potreban budući da je živjela u sređenim materijalnim prilikama.

Jedno je od značajnijih pisama ono što ga je primila od Wallacea Goodricha, direktora »New England Conservatory of Music« u Bostonu, datirano 30. siječnja 1939:

Sjećanje na dane, kad sam bio tako sretan da Vas čujem, nije nikada bilo zasjenjeno. Najprije sam Vas čuo za vrijeme svojih studija u Münchenu, a poslije toga u Bostonu. Vjerujte mi da u društvu prijatelja, koji su isto tako bili sretni kao ja, često puta spominjemo Vaše ime, plemenitost, profinjeno muziciranje i dramatsku snagu kojima ste nadahnjivali svoje uloge. Nadam se da Vam neće biti krivo ako Vam saopćim da nad radnim stolom, za kojim nastojim vršiti svoju du-

žnost direktora Konzervatorija, vise samo dvije fotografije, od kojih je jedna Vaša.

U istom smislu rječito govori i pismo od 23. srpnja 1939. što ga je pisala Gertrude Norman, prijateljica umrle američke operne umjetnice Marcije van Dresser. Nekoliko odlomaka iz toga pisma od 7 tipkanih stranica lijep su prilog za evokaciju Trninina lika.

Ovo pismo, draga madame Trnina, pišem Vam pozivajući se na davne uspomene. Vraćam se sjećanjem 35 godina unatrag, kad sam prvi put čula Vaše nezaboravne, divne predstave u New Yorku. Vaša genijalnost i mirna, plemenita otmjenost Vaše ličnosti, veličina Vašega pjevačkog umijeća i interpretiranja bili su prve duboke inspiracije u životu moje drage prijateljice. Ona je u to vrijeme kao mlada djevojka započela pjevačku karijeru u Metropolitan-operi, dok ste Vi bili na vrhuncu svoje divne karijere. Govorim o Marciji van Dresser. Pjevala je uz Vas jednu Čarobnicu u »Parsifalu«, jednu Walküru i malu ulogu u »Čarobnoj fruli« s dirigentom Felixom Mottlom, s pjevačima Carusom, Marcellom Sembrich i s drugim velikim umjetnicima, među kojima ste bili i Vi kao neusporediva. Na Vaš savjet pošla je Marcia u München na trogodišnji studij. Tamo smo čule Vašu nezaboravnu Isoldu i Fidelija, i Vi ste nam dali svakoj po jednu fotografiju Isolde s Vašim potpisom. Jednu sam od tih fotografija zadržala za sebe, a druga visi uokvirena u »New England Conservatory of Music« u Bostonu u spomen-sobi koja nosi ime moje drage prijateljice.

Pišem Vam, jer je Marcia uvijek govorila o Vama kao o vrhunskoj veličini operne umjetnosti, o Vašim čudesnim ostvarenjima. Bili ste joj ideal kojim se uvijek inspirirala. Uvijek je govorila o Vašoj Brünhildi, Isoldi, Kundry, Fideliju, o Vašoj Toski i o beskrajnom obožavanju koje ste pobuđivali u mnogim, mnogim srcima. Poslije njene smrti ja sam sav namještaj njene sobe za muziciranje sa svim notama i knjigama smjestila u jednu sobu krasnog Konzervatorija u Bostonu. U toj sobi podučavaju samo u pjevanju. Uz slike Marcije u različitim ulogama, te uz njoj najdražu Wagnerovu i Lisztovu

sliku, tamo je i Vaša slika uz slike Elenore Duse i Emme Calvé. To je sve.
Pišem Vam jer kanim urediti još jednu sobu u tom istom Konzervatoriju, također kao spomen-sobu Marcije van Dresser, pa Vas molim da mi pošaljete još jednu svoju fotografiju. Ta druga soba namijenjena je mladim studentima kao prostorija za odmor i osvježenje, gdje mogu čitati i studirati prije pjevanja.
Šaljem Vam, draga madame Trnina, izraze svoje odanosti kao i uvjerenje o neizbrisivosti dojmova Vaše velike umjetnosti i ljubeznosti i molim Vas za fotografiju s potpisom. Napišite da je ta fotografija za Marciju, jer je namijenjena za njenu spomen-sobu u kojoj će budućim pjevačima biti stalna pobuda za rad, kao i sjećanje na Vašu uzvišenu umjetnost.
Kad sam bila u New Yorku, srela sam mnoge prijatelje koji su govorili o Vama s neprolaznim oduševljenjem i ganućem. Dakako da sam se srela s Damroschevima, a kad sam bila u Bostonu, onda je Wallace Goodrich, direktor Konzervatorija, bio ushićen kad je ugledao Vašu fotografiju s potpisom.
Prije no što završim ovo dugo pismo htjela bih reći još samo to kako vjerujem da u ljudskim srcima leži založeno veliko jedinstvo duha, duše i drugarstva koje ih povezuje preko svih granica, u svim vremenima i prostranstvima usprkos nekim teškim pojavama današnjice koje brišu ljepotu stvarnosti. Saznala sam to i upoznala za vrijeme brojnih godina koje sam s Marcijom provela u mnogim zemljama. Svuda smo naišle na ljubeznu susretljivost i odanost, ljubav za mir i ljepotu života, svuda na odziv velike i uzbudljive ljepote koju nalazimo u prirodi, umjetnosti ili u hrabrim srcima ljudi sviju zemalja.
Velika umjetnost i sjećanje na divne predstave kakve su bile Vaše ili na produhovljene kreacije Marcije povezuju nas sasvim stalno u jedinstvenu zajednicu i uzvisuju nas nad sve jezične razlikosti i nesporazume koji nas razdvajaju.
Teško se odlučiti koje da se od brojnih pisama citira, a rađaju se i sumnje da li je bezuvjetno potrebno

citirati još i dalje iz skupine tih pisama. Međutim, kad se sjetimo da je svako takvo pismo zapravo izražaj neizbrisivog duševnog doživljaja pobuđenog Trnininom umjetnošću, onda se ukazuje potreba citiranja nekih od tih pisama koja svjedoče o dojmovima što ih nije izbrisalo ni vrijeme ni novi snažni doživljaji na istom području.
Interesira li Vas čuti jedan glas više da ste obožavani zbog dobra kojim ste obogatili naše duše — duše svih nas u New Yorku? — pisala joj je Gertrude Hall, a Edmund Stone joj je pisao 3. siječnja 1937:
Nema sumnje da ćete se vrlo začuditi što Vam se javljam poslije toliko godina, ali ja sam često puta mislio na Vas s mnogo ljubavi i odanosti kao i dragog sjećanja. Sreo sam Missis Robinson Smith i pitao za Vašu adresu koju mi je poslala. I tako, sad, kad znam gdje ste, šaljem Vam ovo pismo. Čini se žalosno da je život tako kratak a, njegova ograničenja tako velika da je čovjeku godinama uskraćena radost ponovnog sastanka s dragim prijateljima.
Prilažem ovom pismu izrezak iz novina u kojima Vas spominju sa svim sadašnjim opernim velikanima, što će Vas, nadam se, interesirati. Kao što vidite, ovdje Vas neće nikada zaboraviti, i Vaše će ime sasvim sigurno živjeti za svagda vezano uz povijest opere u ovoj zemlji, isto tako kao i u ljubavi svih onih koji su bili tako sretni da čuju Vaše uzvišene predstave u Metropolitan-operi, koje ne mogu nikada zaboraviti, te se čini kao da je to bilo nedavno što smo Vas vidjeli i čuli.
Izrezak iz novina iz godine 1937. kaže:

> John Harvey nam piše iz Chicaga pošto je vidio predstavu »Sumrak bogova«. Njegovo je pismo svjedočanstvo o tome što Metropolitan-opera danas znači Amerikancima. On piše:
>
> »Što se tiče Brünhilde prošao sam opsežno školovanje, a i danas slušam 'Prsten Nibelunga' kao netko čija naobrazba u tom pogledu neće nikada biti završena. Čuo sam i vidio u ulozi Brünhilde Lilli Lehmann, Lillian Nordicu, Milku Trninu, Olivu Fremstad, Jo-

hannu Gadsky i mnoge druge manje zvijezde. Nikada nisam doživio madame Flagstad koja je veoma slavna u toj ulozi, a Florence Austral poznajem samo s koncertnih izvedaba pojedinih dijelova te uloge i s gramofonskih ploča. Prema svemu tome vidi se da je moje iskustvo u tom pogledu veoma bogato. Od svih spomenutih pjevačica Trnina je po mom sudu najviša i nedokučiva, i to u jednakoj mjeri pjevački kao i glumački. Boja njena glasa, iako uvijek prekrasna, imala je u sebi nešto divlje, praiskonsko, nadzemaljsko, kako i treba da bude kod Walküre. Kad je pjevala svoj 'Hojo-to-ho', nije se zaustavljala tražeći put preko pozornice, nego je pretrčala preko nje poput srne koja juriša na pećinu. Njena je tragična moć bila uzvišena. Ona nikada nije davala previše, ni glumački ni pjevački. Očevidno je mogla činiti sa svojim glasom sve što je htjela, isto tako kao što je držanje i svaku kretnju mogla oživjeti izražajem višega nadahnuća.«

Već citirani dr Paul Stern iz Frankfurta pisao joj je 17. lipnja 1922. pismo koje, šesnaest godina poslije njena povlačenja s pozornice, postavlja pitanje što se nameće samo od sebe svakom poznavaocu njene umjetničke karijere: kako je moguće živjeti u svagdašnjici u povučenoj pasivnosti poslije jedinstveno trijumfalnoga mnogogodišnjega boravljenja u carstvu slave? Odgovor na to pitanje javlja se iz njenih kasnijih postupaka koji ukazuju na to da po prirođenoj i neizmjenljivoj čednosti nije sebe nikada smatrala središtem svijeta prema kojem se mora udešavati sve zbivanje; da je u ljubavi za svoje drage nalazila zaborav od vlastitih jada, a u njihovim radostima doživljavala sama velike radosti; da je voljela život u svim njegovim objavama, i najposlije u izbalansiranosti karaktera u kojem je trijezan razbor i zdrav životni instinkt predstavljao nadmoćnu protutežu svim porivima ćudljivosti. Još je jedan čimbenik kod svega toga bio odlučan, koji nam može dati da naslutimo kako je žestoka morala biti borba koja ju je posljednje dvije godine djelovanja vodila sa svojim ćudljivim nervusom facialisom, koji je

ostao neupokoren i kod svakog novog nastupa prijetio da neočekivanim prepadom razbije sva njena nastojanja, da ugrozi sve ono što ju je moglo usrećiti u nezasjenjenom ostvarenju. Bojazni pred takvim prepadom bile su tako jake, da je za vrijeme vožnje na predstavu znala u suzama klonuti tetici u naručaj i pitati: »Zašto moram opet nastupati?« — Eto, to bi bili, donekle, odgovori na pitanja što ih je postavljao dr Paul Stern u svojem pismu:

Silno rado bih želio saznati kako živite, kako ste se snašli u svom novom životu? Ne mogu shvatiti da netko čiji se život odvijao na najvišim vrhuncima može da se snađe u svagdašnjici. A Vi ste tako bogati neopisivim uspomenama najuzvišenije sreće, uspomenama koje nadživljuju i najduži čovječji život osvjetljujući ga divnim sjajem. Tâ slavili su Vas kako je bio slavljen veoma, veoma malen broj ljudskih bića. I s pravom. Vi ste onima, koji su bili tako sretni da Vas dožive, darivali dojmove koji spadaju među najsretnije, najneopisivije i najnezaboravnije od svih dojmova u životu. Ti su dojmovi tako silni da i svako sjećanje na njih izaziva žarko oduševljenje. Čovjek ne bi znao čemu se kod Vas više divio — čarobno produhovljenom glasu, neusporedivoj glumi, kraljevskoj pojavi s malobrojnim, neopisivo izražajnim pokretima, neobično interesantnoj mimici ... savršenstvu u najvišoj potenciji, kakve nije bilo nikada prije Vas i neće biti nikada više. Uspomena na Vaše neopisive kreacije živi u meni trajno i u njoj nalazim snage da svladam mnoge teške trenutke koji se znaju javljati u mojoj svagdašnjici.

Rat je kod nas u Njemačkoj, na žalost, mnogo toga strahovito izmijenio, i više puta mi se čini da čovjek mora očajavati. Umjetnost isto tako nazaduje i čini se da više uopće nema značajnih umjetnika. Sve je osrednje, nigdje uzvišenosti nad svagdašnjicu u kojoj svaki nastoji da prigrabi što više, kako bi se probio kroz život koji postaje svakim danom sve teži.

Sve do smrti Trnina je održavala veoma živo dopisivanje s prijateljima sa svih strana svijeta, odgovarala na pisma obožavatelja koji su se javljali s molbom da

im pošalje svoju fotografiju, ili naprosto da joj jave kako je »bezgranično divljenje Sir Philipa Ben Greeta, poznatog šekspirologa, čijem smo se tumačenju Sna ljetne noći zajedno divili prije mnogo godina u Carnegie Hallu. On vas smatra najvećom glumicom i pjevačicom našega doba, kao što Vas smatram i ja.«
Muzički pisac Ralph Rehill O'Reilly joj je 1940. zahvaljivao za poslanu fotografiju Isolde:
Bio sam neizrecivo radostan i zahvalan kad sam primio izvanrednu i uzbudljivu fotografiju Vaše Isolde s Vašim potpisom, kao spomen na veliku Milku Trninu, te Vaše pismo. Poštaru, koji mi je donio uspomenu na Trninu, dao sam veliku čašu dobra vina. Ne moram Vam posebno isticati da sam fotografiju i pismo pokazivao ljubiteljima muzike, koji mi za to zavide. Jedan je od tih, koji su mi zavidni, Edward Ziegler iz Metropolitan-opere. On se sjeća Trnine kao najveće Kundry na svijetu. — »Druge pjevačice nisu tu ulogu nikada donijele u punom značenju« — rekao mi je. »Ralph, jesi li ikada čuo Trninu pjevati tu ulogu«? — a ja sam odgovorio da jesam. Nato mi je rekao: »Čuvaj tu uspomenu na Trninu, jer malo je uspomena na tu veliku umjetnicu.« — Ne treba da Vam kažem da ću to činiti s najvećim oduševljenjem. Isolda je sad dostojno uokvirena u srebru i zelenilu i to pristaje irskoj princezi iz Brefneya. Moram primijetiti da je moj irski djed bio brefneyski markiz. Otud i ljubav prema Isoldi. Ja još posjedujem u Irskoj dio posjeda svojega djeda, i tamo je jedna od najbolje sačuvanih okruglih kula u Irskoj. Često puta kad sam je gledao, pitao sam se da li tamo još uvijek Isoldin duh maše s izbočine kule. Ne pišem Vam o ratu, koji je strahovit. Nadam se da će Vaša domovina biti pošteđena od te nevolje. Prije nekoliko godina bio sam u Dubrovniku.
S najsrdačnijom zahvalnošću za divnu Isoldu ostajem odani Vam Ralph Rehill O'Reilly.
A umjetnici iz carstva muzike, kako su se oni odnosili prema Trnini? Saznat ćemo to iz nekoliko malih zgodica koje su ganutljive svojom jednostavnošću i neposrednošću:

Velika sopranistica Češkinja Emmy Destinova, koja je kao i Trnina djelovala u londonskoj Covent Garden Operi, gdje je kreirala prvu Madame Butterfly, isto tako kao i u njujorškoj Metropolitan-operi (čime je upisala značajne datume u povijesti tih kuća isto tako kao što ih je Trnina upisala svojom kreacijom Toske) i koja je isto tako nastupala u Bayreuthu kod Svečanih igara, došla je 1925. na gostovanje u Zagreb. Prije nastupa u Hrvatskom narodnom kazalištu priredila je koncert u Glazbenom zavodu. Trnina je bila na tom koncertu i poslije koncerta pošla je u sobu za umjetnike da pozdravi kolegicu. Kad je stupila u sobu, Destinova joj je pohitala u susret, duboko joj se poklonila i poljubila joj ruku s riječima: »Madame Trnina! Da sam samo slutila da ste Vi mogli biti na koncertu među publikom, nikad se ne bih usudila pjevati.« — Vjerojatno je ta gesta Emmy Destinove bila ponešto prenaglašena, iako je ona bila petnaest godina mlađa od Trnine, ali ona ipak veoma živo obilježuje položaj koji je Trnina zauzimala čak i među onima najvećima.
Proslavljena primadona bečke Dvorske opere Marie Gutheil-Schoder pisala joj je 1933.
Moja draga i poštovana gospođo Trnina!
Ne mogu Vam reći kako su me obradovale Vaše ljubazne riječi i kako bih silno željela da se opet sretnemo pa da Vam okom u oko mogu reći da Vaša divna ostvarenja žive u meni nesmanjeno snažno i da me usrećuju. Silno se nadam da ćete ostvariti svoje drago obećanje i da ćete me posjetiti kad ponovo dođete u Beč. Ja već sada uživam u radostima koje me očekuju i pozdravljam Vas uz izraze poštovanja i divljenja.
Slavni dirigent Bruno Walter dirigirao je 1938. koncertom Zagrebačke filharmonije. Rekli su mu da je Trnina među publikom. Zamolio je da bi za vrijeme velike pauze svratila u sobu za umjetnike. Pošla je rado jer ga je veoma cijenila. Očevidac tog sastanka Erwin Weiss priča:
»Pali su jedno drugom u zagrljaj i rasplakali se od radosna ganuća. Mi smo se diskretno povukli. Predviđena pauza je svršila, ali iz sobe za umjetnike nije

bilo nikakva znaka da bi posjet bio završen. Kazaljka na satu je odmicala, a impresario je postajao nervozan. Najposlije je ipak odlučio da upozori Waltera da treba nastaviti s koncertom. Ušao je u sobu i zatekao ih kako se drže za ruke i pričaju. Impresario je upozorio Waltera da je predviđena pauza već dugo svršila i da treba nastaviti s koncertom. Bruno Walter je nato poljubio Trnini ruku s riječima: ... Lako Vama, Vi ćete sada sjesti među publiku, a ja? Kako ću ja sad dirigirati?« Trnina je bila izvanredno živa i vječno mlada u odnosu prema životnim i umjetničkim manifestacijama. »Život je vječito gibanje, vječiti pokret, a jedna od najdivnijih čovjekovih odlika je njegova potraga za uvijek novim mogućnostima izražavanja svojih spoznaja i slutnja« — bile su njene riječi.

Oduševljavala se kompozicijama Stravinskoga, Prokofjeva i Šostakoviča pa i mnogim djelima najmodernije umjetnosti — dakako — s pretpostavkom da su plod iskrena doživljavanja, a ne samo produkt realiziran u potrazi za nečim novim što još nitko drugi nije načinio. Amerikanci kao da su to znali, i tako je »The Journal«, glasilo »The Philadelphia Orchestra«, u svom broju za svibanj 1938. u prikazu ličnosti mladoga kompozitora Paula Nordoffa povodom izvedbe njegove »Secular Mass« pisao:

> Onoga tko se sjeća velikih umjetnika prijeratnoga vremena zacijelo će interesirati značajna izjava Milke Trnine koja je prisustvovala privatnom koncertu Nordoffove muzike u Zagrebu (Jugoslavija), gdje ona sad živi. Kad je čula Nordoffove pjesme, Trnina je rekla: »To je prva moderna muzika koja je, pošto sam je čula, pobudila u meni želju da opet pjevam.«

Rat u Evropi pobudio je kod američkih prijatelja zabrinutost za Trnininu sudbinu. Jedno od posljednjih pisama što ga je primila iz Amerike bilo je od suca Vrhovnog suda države New York, Philipa J. Mc. Cooka, datirano 7. veljače 1940. Poslije iscrpnih obavijesti o životu svoje obitelji on završava pismo riječima: *Svaka i najmanja vijest o Vašoj domovini Hrvatskoj ispituje se gorljivo u brizi za Vašu sudbinu.*

Poslije toga prestale su veze s Amerikom.

O njenoj smrti Amerikanci su bili obaviješteni netačno — tek 1943. »New York Herald« donio je 19. ožujka 1943. članak koji za stanovit broj Amerikanaca nije predstavljao samo »Vijest iz umjetničkog svijeta« nego obavijest o gubitku koji su oni lično pretrpjeli:

MILKA TRNINA, OPERNI STAR, UMRLA 1940. UPRAVO SMO PRIMILI OBAVIJEST

> Milka Trnina, vagnerijanski sopran, koja je bila 1899—1904. jedna od najsjajnijih zvijezda Metropolitan-opere, umrla je gotovo prije tri godine u svom domu u Zagrebu, Jugoslavija, o čem su upravo obaviješteni njeni prijatelji.
>
> Diva je umrla u svibnju 1940, kako je to saznala Zinka Milanov iz pisma nekog prijatelja iz Jugoslavije. Rat je skrivio da je to pismo stiglo do madame Milanov u New York istom poslije više od dvije i pol godine.
>
> Pokojni muzički kritičar »New York Herald Tribune« Lawrence Gilman proglasio je 1933. opernu zvijezdu Trninu, koja je umrla sa sedamdeset i osam godina, jednom od najvećih između svih umjetnica koje su ikada pjevale u Metropolitan-operi. Ona je kreirala u Americi Tosku u Puccinijevoj istoimenoj operi i Kundry u »Parsifalu«.
>
> U ovoj zemlji i u svijetu je došla na glas kao interpretkinja Wagnerovih tragičnih junakinja.

Dalje slijede iscrpni biografski podaci počevši od mjesta i dana rođenja pa do njena prvog posjeta Americi, kao i o djelovanju u Americi. Ništa nije zaboravljeno, pa čak ni to da je 1896. alternirala s Katarinom Klafsky u ulozi Isolde.

Trninina stogodišnjica rođenja (18. XII 1963) ponovno je pružila dokaz o tome s kakvim poštovanjem Amerikanci njeguju sjećanje na velikane koji su djelovali u

[1] Gilman Lawrence (1878—1939), američki muzički kritičar i pisac. Izdavač tjednika »Harper's Weekly«. Od 1915—1923. muzički i dramski literarni kritičar časopisa »The Nort American Review«. Bio je od 1923. muzički kritičar lista »New York Herald Tribune«.

njihovom kulturnom području. Časopis »Review« donio je tim povodom u svom broju od ožujka 1964. članak štampan raskošnim slogom, naslovljen: STOGODIŠNJICA VELIKOG SVJETSKOG SOPRANA, a ilustriran fotografijama Milke Trnine u privatnom životu, u ulozi Brünhilde, u ulozi Toske kao i reprodukcijom plakata Metropolitan-opere kojima je najavljen njen prvi nastup 1903—1904. u ulozi Toske, s Carusom kao partnerom u ulozi Cavaradossija, te slijedeći nastup u ulozi Elisabeth u »Tannhäuseru«.

Taj informativan članak, koji u svom okviru donosi sve značajne momente iz života i karijere Milke Trnine, samo je posljednja karika u neprekinutom nizu članaka koji teče još iz vremena njene prve posjete Americi 1896. Kad se čovjek sjeti da su u Münchenu, gdje je šesnaest sezona bila »ukras opere« — kako su još 1903. pisale »Münchener Neueste Nachrichten« — odbili da povodom stogodišnjice štampaju članak veoma istaknutog münchenskog kazališnog funkcionara, onda još više cijeni američku lojalnost, a ne može se osloboditi pomisli da je stav münchenskih novinara karika više u lancu koji produžuje nastojanje da uspomena na Trninu bude što temeljitije izbrisana. — »Habeat sibi«, kako je nekada pisao August Šenoa. Trninino se značenje time neće nimalo umanjiti, samo je razbijena još jedna iluzija o istinoljubivosti i objektivnosti.

Završavajući s citiranjem prikaza o Trnini, čovjek osjeća potrebu da na kraju knjige izvuče iz opširnog gradiva nekoliko rečenica koje govore ono najbitnije, u čemu je bila njena veličina i čim se posebno isticala u zboru najvećih predstavnica operne umjetnosti.

Bez obzira na prirođene odlike po kojima je bila predestinirana za karijeru jedinstvena značenja: velik glas neobične ljepote (»zasad možemo reći bez razmišljanja da ta dama posjeduje najdivniji lirski sopran koji smo ikad čuli u ovom gradu« — pisao je kritičar »New York Timesa« 1896. prilikom prvog gostovanja u New Yorku), koji iako nije bio »nadzvučan« ipak se dominantno probijao kroz najburnije orkestralne i zborne pasaže, a bio je jedinstvene izražajnosti koja se ispo-

ljavala u sugestivnom slikanju najsuptilnijih osjećajnih preliva; — bez obzira na izvanrednu glumačku nadarenost, po kojoj su je kritičari izdizali u najvišu kategoriju gdje je s Eleonorom Duse predstavljala ideal glumačke umjetnosti (»Broadway Magazin« od 15. XI 1903. pisao je: »Uostalom, kad govorimo o Eleonori Duse, odmah se pojavljuje pred našim očima lik na opernoj pozornici, a to je Milka Trnina, koje su interpretacije Wagnerovih heroina bile otkriće za posjetioce opere. Trnina postaje lijepa kad god i gdje god to ushtije. Smiješkom Eleonore Duse ona će natjerati svoje gledalište na suze pogledom sivih očiju, koje djeluju kao pogled Sare Bernhardt, uzburkat će srca«); — bez obzira na »kraljevski veličanstvenu pojavu« (»Bila je lijepa kao kraljica od Sabe!« — pisao je o njenoj Toski »New York Evening Sun« 3. XII 1903); — bez obzira na neopisivo bogatstvo mimičkog izražaja (»Morning Advertiser« je pisao 1898: »Nema sumnje da je Milka Trnina najljepša Brünhilda koju smo doživjeli u ovoj zemlji«, a Katharine Metcalf Roof u New Yorku: »Njena je ljepota kao ljepota Mone Lise — suptilan, titrav smiješak«); — bez obzira na pjevačko umijeće koje je jednakim majstorstvom svladavalo elegantnu lakoću kolorature kao i visokodramski izražaj (»Njeno je pjevanje jednako divno u pogledu tehnike kao i osjećajnosti«, pisao je William Foster Apthorp u Bostonu 1896); — bez obzira na sve te karakteristike i karakterne osobine koje su razvile i izgradile do krajnjih granica mogućnosti prirođene nadarenosti, ili bolje rečeno uza sve te odlike, Trnina je značajna kao revolucionarka koja je razbijala okvire dotad uvriježenoga načina interpretiranja opernih likova, posebno u Wagnerovim muzičkim dramama, gdje je prije nje carevalo šablonsko ponavljanje ranije utvrđenih i postavljenih uzora. Kako je o njoj pisala Anna Erskin: »Nije dopuštala da je sputaju uobičajenosti« — Wagnerove junakinje — a uostalom i sve druge uloge koje je interpretirala — ona je, u pjevanju i glumi, depatetizirala od uobičajene izvanjske herojske uzvišenosti, svodila ih na ljudski uvjerljivu mjeru i nadahnjavala uzvišenošću najple-

menitijih i najprodubljenijih čovječanskih osjećaja, opravdavajući riječi Saint-Saënsa: »Brünhilda se od božica uzvinula do žene.«

U kojoj je mjeri Trnina revolucionirala Wagnerov interpretativni stil, pokazali su najprije njeni neuspjesi kod prvog angažmana u Leipzigu, gdje nije naišla na razumijevanje, zatim iznenađenje i trijumfi u Münchenu i najposlije postepeno kapituliranje odbojnog dijela njujorške kritike koja prilikom prvog posjeta New Yorku 1896. nije imala razumijevanja za novo što je ona donosila.

Kad je 1890. u Münchenu prvi put pjevala Sentu u »Ukletom Holandezu«, pisao je kritičar: »Dakako, od umjetnice koja je tako samosvojna kao Milka Trnina, čovjek je smio očekivati neobično shvaćanje uloge. Pa ipak je njena Senta iznenadila. Čovjek se samo polagano privikavao na novu interpretaciju, a morao je radosno priznati da je bila skroz-naskroz opravdana. To je veče i opet urodilo punim trijumfom za Milku Trninu.«

Isti je slučaj bio i prigodom njena sudjelovanja kod Svečanih igara u Bayreuthu 1899. »Allgemeine Zeitung« pišu o njenoj Kundry:

> Čovjek mora tako izrazitoj individualnosti kao što je Milka Trnina priznati pravo da, poštujući neizmjenljive temeljne linije karaktera, naslika naročitom ljubavlju, priljubljujući se delikatno, i one značajke koje druge interpretkinje nisu donijele, značajke u kojima se zrcali dio razumijevanja mudre i senzitivne ličnosti interpretkinje.

Međutim, ono što je najznačajnije u revolucionarstvu Milke Trnine kao interpretkinje Wagnerovih junakinja formulirao je najodređenije H. T. Parker u »The Boston Transcriptu« 1906. kad je ona gostovala u Londonu:

> Ona je bila prva koja je u muzici Brünhilde, Isolde i Elisabeth donijela karakteristike, misao i raznolikost osjećanja. Ona je prva glumica koja pjeva i koja je tražila svijest i srca tih Wagnerovih žena onako kako su se otkrivali u muzici i tekstu. Ona ih je lučila jednu od druge donoseći njihove karakteristike, njihova raspoloženja, strasti pa čak i njihove misli.

Ta njena sposobnost bila je plod duboke intuicije i izvanredne intelektualnosti odnjegovane živim interesiranjem za manifestacije čovječjega duha na svim područjima, a jednako i njene duboke čovječnosti.

Bila je onakva kako je o njoj pisao John Harvey: »Bila je najviša i nedokučiva među svim velikim umjetnicama. Njena je tragična moć bila uzvišena.«

Koliko se isticala među interpretkinjama Wagnerovih junakinja, izrazila je Katharine Metcalf Roof svojom konstatacijom: »Nije vjerojatno da je Wagner ikada upoznao nekoga slična Trnini. Ona je, možda, postavila ideal previsoko, jer će veoma malobrojni moći da mu se dovinu ...« — dok R. Peggio u Londonu kaže: Trnina je umjetnica kakva se morala Wagneru priviđati dok je pisao svoje teorije o muzičkoj drami ...« — a kritičar »New York Worlda« je pisao 1900: »Trnina bi bila naslada za Wagnerove uši i oči, da je bio tako sretan da je vidi i čuje. Ona u sebi ujedinjuje glumačko majstorstvo, pjevačku umjetnost i čar žene. Ona iščezava u liku koji prikazuje gubeći potpuno vlastitu ličnost. Skromna je, ženstvena i bez ikakvih osebujnosti kojima bi željela da se istakne.«

Međutim, ipak se isticala i to veoma značajno svojim kreacijama koje su u mnogom pogledu bile sasvim različite od onih koje su se do tada smatrale kao neprikosnoveno uzorne.

Kritičar »The New York Suna« bio je jedan od onih koji su 1896. tačno ocijenili značajnost njene pojave i pisao je: »Brünhilda Milke Trnine zaslužuje zlatne pohvalnice svojom milovidnošću, simpatijama i svojim sasvim nekonvencionalnim ostvarenjem.«

Kad čovjek upoznaje Trninu iz prikaza njenih suvremenika, a u usporedbi s drugim velikanima operne pozornice, vidjet će da se ona od njih razlikuje upravo u tome što osjeća autorove najsuptilnije i najskrovitije namjere. Svojim genijem obuhvaća interpretirane junakinje kompleksno i izgrađuje ih u razvojnoj liniji od predživota, koji je formirao njihove karaktere još prije

početka samog dramskog zbivanja, pa do završnog akorda koji rješava njihovu sudbinu, a sve to zapanjujućom logikom, dosljednošću i izražajnom snagom. A to je mogla jer su je prirođene nadarenosti osposobljavale da i ostvari svoje spoznaje i shvaćanja kojima je pobijala uvriježene i kruto održavane uobičajenosti. Mogla je to, jer kako je rekao Pitts Sanborn u svom članku 1940. godine:

> Vršila je neizbrisivu moć nad osjećajima i uobraziljom svih onih koji su je ikada čuli i vidjeli. U njenu je glasu bilo tonova koji su se neizbrisivo usijecali u srca i svijest, a za oči je bila jedinstveno divna. U njenu je izražaju bilo nešto što je više od ljepote.

POGOVOR

U srpnju 1933. pisala mi je Trnina iz Münchena:
Žao mi je da Te ljudi u Tvom miru napastuju za kojekakve podatke o meni. Hvala Ti lijepa što ih hoćeš dati. Da će biti lijepo složeni, o tom sam osvjedočena.
Bilo je to povodom šezdesetogodišnjice njena rođenja. Mislim da sam onda »dobro i lijepo složio« ono što su od mene tražili, no da li sam to i ovog puta učinio, ne bih znao reći. Znam da je koji put u knjizi ponavljano nešto poznato s ranijih stranica, znam da ima dijelova koji će se činiti da spadaju više u područje stručnosti nego u knjigu ovoga karaktera; možda će nekome biti odviše citata, a premalo podataka o privatnom životu Milke Trnine, ali namjera je i svrha ove knjige prije svega u tome da što vjernije prikaže njenu umjetničku ličnost i da sačuva dokumentaciju o jedinstvenoj pojavi na svjetskom opernom području. Ima u svijetu sasvim sigurno još dosta toga što je o njoj napisano, čime bi možda bilo moguće još jače istaknuti njeno značenje, ali je ono najbitnije ipak navedeno u ovoj knjizi. Nastojao sam da to bude vjerna slika Milke Trnine, njene umjetničke karijere, kao i prilikâ u kojima se ta karijera odvijala.

SADRŽAJ

PREDGOVOR 4
SJEĆANJA NA MILKU TRNINU 13
MLADOST U ZAGREBU 26
NEPREDVIĐENA SLUČAJNOST USMJERUJE MILKINU BUDUĆNOST NA NESLUĆENO PODRUČJE 42
PRVI NASTUP PRED PUBLIKOM. STUDIJE U BEČU 44
ZAGREB U VRIJEME MILKINA PRVOG NASTUPA 62
IZNEVJERENA NADANJA 77
LEIPZIG, GRAZ, BREMEN 81
GOSTOVANJE I ANGAŽMAN U MÜNCHENU 88
PUT U RUSIJU 98
PRVI POSJET AMERICI 1896. 100
OD BOSTONA DO NEW YORKA 120
ŠTO JE ČEKA U NEW YORKU? 123
GOSTOVANJE U ZAGREBU 1898. 142
PRVO GOSTOVANJE U LONDONU 1898. 157
BAYREUTH 170
TRNINA U BAYREUTHU 182
EPIZODA S AMERIKOM 187
PREKID STALNOG ANGAŽMANA U MÜNCHENU 192
KUNDRY U »PARSIFALU«, BAYREUTH 1899. 194
TREĆI POSJET AMERICI I PRVI NASTUP U METROPOLITAN-OPERI 215
SUSRET S HRVATSKIM ISELJENICIMA U PITTSBURGHU 228
DRUGO GOSTOVANJE U LONDONU 1900. 231
SVEČANE IGRE U MÜNCHENU 1900. 238
NOVI POSJET AMERICI I SEZONA 1900—01. 240
SVEČANE IGRE U MÜNCHENU 1901. 243
JESEN 1901. I PROLJEĆE 1902. 247
AFERA »PARSIFAL« 259
AMERIKA 1903. 276
KAKO SU AMERIKANCI REAGIRALI NA ZBIVANJA OKO »PARSIFALA« 305
NEPOMIRLJIVOST WAHNFRIEDA 320
KUPNJA POSJEDA U BERCHTESGADENU 323
PUT NA PLITVIČKA JEZERA, U BOSNU I HERCEGOVINU, CRNU GORU, GRČKU I ITALIJU 1904. 324
LONDON 1906. 326
POSLJEDNJI NASTUP 1906. 333
BERCHTESGADEN 1907. PEDAGOŠKA DJELATNOST U AMERICI 339
PRESELJENJE U ZAGREB 1913. 348
SMRT MILKE TRNINE 363
TRNININ LIK U POVIJESTI OPERE USPOREĐEN S NAJVEĆIM OPERNIM UMJETNICIMA PRIJE NJENE POJAVE, ZA VRIJEME NJENA DJELOVANJA I KASNIJE, SVE DO DANAS 368
ODJECI IZ DALJINE 413
POGOVOR 429

NAKLADNI ZAVOD ZNANJE
ZA IZDAVAČA:
INŽ. BRUNO PEKOTA
TEHNIČKI UREDNIK I OPREMA:
ČUČA SMOKVINA BORANIČ
KOREKTOR:
MARIJANA DESPOT
ŠTAMPARSKI ZAVOD
»OGNJEN PRICA«
ZAGREB 1966

PRIRUČNI LEKSIKON

III. PRERAĐENO I PROŠIRENO IZDANJE

Ovo su djelo naši čitaoci
oduševljeno primili. U njemu
čitalac nalazi objašnjenja
o postanku svijeta i života,
ljudskom društvu, tehnici,
umjetnosti, književnosti,
filozofiji, pravu, medicini,
poljoprivredi, političkim
naukama, pedagogiji, sportu
i o svim ostalim tekovinama
kulture i civilizacije.
Priručnik ima oko 1020 strana,
9 geografskih karata u boji,
oko 2500 fotografija i crteža,
12 likovnih priloga, i osam
priloga iz arhitekture i tehnike,
a obrađuju oko 30.000 pojmova.
Urednici:
Šime Balen, publicist
Milan Selaković, publicist
dr Ivan Vrančić, profesor
Ekonomskog fakulteta,
a suradnički kolegij sastoji se
od četrdeset i četiri stručnjaka.

Znanje
Zagreb